




Ю.В. МАНН СКВОЗЬ ФОРМУ К СМЫСЛУ САМООТЧЁТ







СКВОЗЬ ФОРМУ К СМЫСЛУ
САМООТЧЁТ



ЧАСТЬ 1

ИЗ «ГОГОЛЕВСКОЙ МОЗАИКИ»

МОСКВА-ЯВНЕ
MOSCOW-YAVNE
2015

Ю.В. МАНН

СКВОЗЬ ФОРМУ К СМЫСЛУ

САМООТЧЁТ

ЧАСТЬ 1

ИЗ «ГОГОЛЕВСКОЙ МОЗАИКИ»

МОСКВА-ЯВНЕ
MOSCOW-YAVNE
2015

Гуманитарное пространство. ***Международный альманах***
ТОМ 4, Приложение 1, Часть 1, 2015

Humanity space. ***International almanac***
VOLUME 4, Supplement 1, Part 1, 2015

Главный редактор / Chief Editor: **М.А. Лазарев / M.A. Lazarev**
Дизайн обложки / Cover Design: **М.А. Лазарев / M.A. Lazarev**
E-mail: **humanityspace@gmail.com**
Научный редактор / Scientific Editor: **В.П. Подвойский / V.P. Podvoysky**
E-mail: **9036167488@mail.ru**
Литературный редактор / Literary Editor: **О.В. Стукалова / O.V. Stukalova**
E-mail: **chif599@gmail.com**

Веб-сайт / Website: **http://www.humanityspace.com**
http://www.humanityspace.net
http://www.humanityspace.ru
http://www.гуманитарноепространство.рф

Издательство / Publishers:
Высшая Школа Консалтинга / Higher School Consulting
Россия, Москва, Товарищенский пер., 19, оф. 19
Tovarishchensky side street, 19, office 19, Moscow, Russia

Напечатано / Printed by:
АЕГ Груп Дизайн и Печать / AEG Group Design & Printing
123056, Москва, Грузинский Вал, 11
Gruzinsky Val, 11, Moscow 123056 Russia

Официальный представитель / Official representative:
1. Чеховский механико-технологический техникум молочной промышленности
142322, Московская обл., Чеховский район, п. Новый Быт, ул. Новая, д. 4
Chekhov Mechanics and Technology College Dairy Industry
Novaya str., 4, Novyy Byt, Chekhov distr., Moscow reg., 142322, Russian
2. Музыкальный обозреватель, бул. Дуани, 35-11, Явне, Израиль, 81 551
Musical reviewer, sd. Duani, 35-11, Yavne, Israel, 81 551

Дата выпуска / Date of issue: **01.08.2015**
Реестр / Register: **ISSN 2226-0773**

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Название предлагаемой книги, пожалуй, требует некоторых пояснений. Вначале - о *форме*. Давно уже минули те времена, когда это слово считалось чуть ли не бранным, а его приверженцы (формалисты!) чуть ли не проводниками враждебной идеологии. Достижения формальной школы, различных направлений структурализма, отечественного и зарубежного, превратили это понятие, как сказали бы сегодня, в культовое. Все реже встречаешь выражения «идейное содержание», «главная идея» и т.п. Вместо поиска и формулировки определенного вывода читателю (а литературовед - тот же читатель) предоставлена полная свобода интерпретации.

Эта свобода - величайший дар и в то же время величайшая трудность. Передо мною текст, ничто меня не ограничивает, в том числе и присутствие автора. «Смерть автора» - хорошо известное выражение крупнейшего современного философа Ролана Барта. Автор устраняется или его устраняют. Обычное представление таково: автор предшествует своему произведению, как отец ребенку. По современным понятиям, автор рождается вместе с тескстом, здесь и сейчас, и это самоопределение, временное и пространственное, целиком зависит от меня как читателя, от моего опыта, знаний, душевного расположения, способностей и т.д. и т.п. «Текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» (Ролан Барт). Хорошо еще, если к «источникам» существовавшим или существующим, но ведь к ним еще надо прибавить «источники» будущего, близкого, далекого и очень далекого. Что же представляет собою в таком случае текст? Это сумма или вместилище всех возможных ассоциаций, а значит и прочтений, предвидеть или тем более регламентировать которые невозможно.

Сложность проблемы можно проиллюстрировать одним эпизодом из истории отечественной культуры.

В 1899 году, когда отмечалось столетие со дня рождения А.С. Пушкина, критик Василий Розанов вспомнил о том, что Гоголь по приезде в Петербург - было это в 1829 г. - решил

посетить великого поэта, но слуга его не пустил: мол, барин почивает. «Верно всю ночь работал?» - поинтересовался Гоголь и услышал ответ: «Как же работал… В картишки играл».

Так вот этот эпизод (рассказанный в одной из работ пушкинского биографа П.В. Анненкова) вызвал у Розанова взволнованный отклик: «Можно сказать, мир стал лучше после Пушкина: так многому в этом мире, то есть в сфере его мысли и чувства он придал чекан последнего совершенства. Но после Пушкина мир не стал богаче, обильнее. Вот почему в звездную ночь:

- Барин играл всю ночь в карты

- и кто знает, не в эту ли или не об этой самой ночи Лермонтов написал:

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит».

В свою очередь, эти розановские строки вызвали живой отклик другого автора - философа, поэта, критика Владимира Соловьева. Прежде всего: «Почему г. Розанов считает эту ночь звездную - совершенно неизвестно» (действительно, у Анненкова об этом не говорится ни слова). Но самое главное: «дело идет о двух фактах, разделенных долгими годами» (стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу…» написано в 1841 году), и, следовательно, «осенняя петербургская ночь, которую Пушкин просидел над картами, никак не могла быть тою самою сияющею ночью, которая много спустя после смерти Пушкина вдохновила Лермонтова…»

«Что же такое этот вопрос: «кто знает?» - продолжает Соловьев. Право, я не буду теперь слишком удивлен, если какой-нибудь «оргиастический» мыслитель печатно предъявит в одно прекрасное утро такой, например, вопрос: «Кто знает, та ночь, в которую родился Мухаммед, не была ли она та самая Варфоломеевская ночь, когда Александр Македонский поразил мавританского дожа Густава Адольфа на равнине Хереса, Малаги и Портвейна».

Не надо объяснять, что это уже нарочитая пародийная какофония, но она подсказана логикой пародируемого текста. И спорить с подобными пассажами нелегко. Хорошо если это просто риторическая фигура и сказано, что называется, для

красного словца (трудно поверить, что Розанов не знал реальных фактов). Но представим себе, что это эпизод из художественного произведения с участием реальных лиц (Пушкина и Гоголя), и тогда позиция автора (хочется уточнить - особенно автора современного) выглядела бы иначе. Мол, какое мне дело до поверхностных фактов, это мое видение событий, *я так вижу*. И действительно никто не может лишить его этого права. Но у филолога, литературоведа другая задача: удержать в своем «видении» реальные связи, осмыслить и описать их в предельно точных и адекватных категориях.

Отсюда главная трудность или главная проблема: как сохранить момент объективности при понимании относительности любых, казалось бы самых убедительных решений? Как сохранить научность подхода при все все возрастающем и практически безграничном умножении возможных интерпретаций? Невозможно наложить запрет на любые мнения, любые интерпретации, но можно поставить вопрос об их материальном обеспечении, то есть соотношении с формой.

И тут мы снова возвращемся к вопросу, что такое форма. Из множества объяснений я бы хотел остновиться на примере, который любил приводить Юрий Михайлович Лотман. Перед нами стакан с жидкостью. Напрашивается вывод: стакан - это форма; жидкость - содержание. Но в применении к художественному произведению все сложнее и проще. Содержание это и есть форма, только содержательная. Форма это и есть содержание, только оформленное. И туть к смыслу (или к смыслам) пролегает через форму (или через формы). Прибегаю ко множественному числу, потому что и то и другое неисчерпаемо, но осознание их соответвенности, органичности, слияния - необходимое условие интерперетации.

Как любой автор, я не в праве оценивать результаты своего труда. Но я могу говорить о задачах, которые перед собою ставил, о целях, к которым стемился. В этом смысле надо понимать и вынесенное в название книги слово «самоотчет».

В настоящее издание включены тексты, написанные за несколько десятилетий. Автор сознает, что многое сейчас он

сказал бы по-другому. Но за исключенем нескольких стилистических исправлений, никаких изменений не внесено (время и место первой публикации указаны в примечаниях.) И еще одно пояснение. Тексты, вошедшие в монографии (такие как «Русская философская эстетика», «Поэтика русского романтизма», «Поэтика Гоголя», биография Гоголя в трех книгах: «Начало», «На вершине», «Завершение пути») в настоящее издание не входят. Исключение лишь для некоторых предварительных по отношению к монографиям и, так сказать, самостоятельных версиях текстов.

Ю.В. Манн
Москва
15.08.2014

ФРАГМЕНТ ОБСУЖДЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ «РЕВИЗСКАЯ СКАЗКА». (ИЗ СТЕНОГРАММЫ ОБСУЖДЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ В УПРАВЛЕНИИ КУЛЬТУРЫ МОСГОРИСПОЛКОМА)

Спектакль действительно значительный, интересный и сложный. Сложность в значительной мере предопределена характером материала. Перед нами сложность общетеоретическая, заключающаяся в том, что Гоголя как эпика (а театр имеет дело преимущественно с эпическими произведениями Гоголя - «Мертвыми душами», повестями, его письмами, эпистолярным жанром) трудно переводить на сцену. Чаще всего такой перевод приводит к довольно буквальным решениям, неинтересным и, как ни странно, формальным. Формальное решение бывает там, где выхолащивается смысл.

Интерес спектакля, прежде всего, в том, что он находит какие-то адекватные театральные средства для демонстрации гоголевского художественного метода. Как правило, театральные метафоры - это метафоры содержательные, которые вырастают из гоголевского художественного метода. Они наглядны для восприятия. Достаточно сказать об этом конвейере, который олицетворяет царскую бюрократическую машину, раздавившую Акакия Акакиевича и других гоголевских героев. Эта машина наглядна.

Более сложный случай с вырастанием и опусканием персонажей «Мертвых душ». Человеку, не занимающемуся Гоголем повседневно, многие годы, может показаться, что это внешний и случайный прием. Между тем театр извлек этот прием из гоголевского художественного мира, и это опять-таки содержательный прием. У Гоголя эти вырастающие и пропадающие фигуры - это призраки, которые исчезают от дуновения живой жизни. Здесь нет чрезмерности, потому что это метафорический рисунок всего спектакля. Он удачно завершается в эпилоге, когда приводятся собственные слова Гоголя, горестное, глубокое, выстраданное восклицание: «Боже, как пусто становится в твоем мире» и т. д.

Гоголевская скука - это не утомление от ничегонеделанья, а пустота от неправильного хода вещей. Эти слова, может быть,

надо подать сильнее, чтобы они завершали стилистический рисунок спектакля.

Можно было бы привести и другие примеры в объяснение сложности метафорического рисунка спектакля. Этот рисунок вырастает вообще из гоголевского художественного мира. Значение этого спектакля в том, что мы ощутимо, всем сердцем чувствуем трагизм Гоголя - тот трагизм, который лет двадцать назад старательно пытались затушевать и представить Гоголя этаким очень веселым парубком.

Парубок - это даже неточно, потому что у Гоголя парубок - фигура сложная, непростая. Скорее, пытались представить его каким-то преуспевающим приказчиком. Наука наша давно рассталась с таким пониманием Гоголя. Этот образ постепенно уходит и из зрелищных мероприятий, из театра. Но сильнейший удар этому мифу наносит обсуждаемый нами спектакль и делает это, конечно, с блеском и, главное, с полным историческим правом.

Чем глубже мы поймем трагического Гоголя, его странное положение сатирика, писателя комического, тем сильнее будет комический эффект. Достаточно вспомнить слова Луначарского, который писал, что трудно представить себе во всей литературе, не только русской, более трагический образ, чем Гоголь. Черный силуэт Гоголя, который не раз возникает в спектакле, поистине ранит сердце. Чувствуется его боль, его любовь к народу, его глубоко выстраданные думы о судьбе России.

Не надо упрощать и гоголевские лирические отступления; они звучат очень сложно. Вспомните «Мертвые души», когда вдохновенные слова Гоголя о дороге, о Руси вдруг перебиваются словами: «Держи, держи, дурак!». Это, как говорил Потебня, гениальное место. Здесь дан перебив, дан сильно ранящий сердце контраст между высокой думой поэта и пошлой действительностью, которая его окружает. Я нахожу очень интересными многие критические замечания Сергея Александровича Макашина, но не хотелось бы, чтобы было принято мгновенное решение по отношению к сцене Чичикова и Костанжогло. Трудно отвечать за реакцию всего зрительного

зала, как известно, она не всегда непосредственно вытекает из наличного материала.

Чичиков - приобретатель, делец, персонаж, вызывающий отрицательные эмоции. Этого сглаживать нельзя, и театр этого не делает. Но тот же Чичиков рассуждает о мертвых крестьянах, о бурлаках, о замечательной русской песне и ораздолье русской жизни. Это же слова Чичикова, и Гоголь оставил эти слова за Чичиковым, несмотря на замечания Белинского и Шевырева. В «Мертвых душах» есть слова: в губернии неурожай, а помещики разрядились за счет крестьян. Эти слова говорит Чичиков, выступая с вполне справедливыми и близкими и Гоголю и нам рассуждениями. Для такого художника, как Гоголь, с его стремлением глубоко психологически мотивировать высказывания персонажей, это не может быть случайным. Это говорит о сложности структуры этого образа и о том, какая роль ему предстояла в дальнейшем - его тяжкий путь к исправлению, изменению, развитию этого образа. Видеть всю сложность этого типа и не бояться некоторых инородных вкраплений - это отвечает гоголевскому художественному миру.

Если говорить о недостатках спектакля, хотелось бы отметить еще не сложившийся облик некоторых персонажей. Собакевич слишком далек от гоголевского образа. Очень сложно обстоит дело с «Носом». Театр сделал многое из того, что можно сделать, но «Нос» - вещь, которую заведомо трудно реализовать.

Когда вы читаете, вы все понимаете, но как только вы хотите дать зримое выражение тому, что читаете, так гоголевский рисунок буквально улетучивается, гоголевские краски тускнеют на ваших глазах. Один персонаж говорит: «Я подумал, что это нос, а потом увидел, что это не нос, а человек». В тексте - это одно, а когда театр или художник хочет это проиллюстрировать, это оказывается невозможно. Я не за то, чтобы от этого места отказаться, но за то, чтобы, может быть, поискать более тонкого выражения. Слишком резкие черты огрубляют гоголевский рисунок. Но это, конечно, мое частное мнение.

Бросается в глаза, что театр очень бережно относится к гоголевскому тексту. Нет искажений, которые обычно бывают

в этих случаях. Театральная яркость и смелость, дерзость сценического решения сочетается с буквальным следованием гоголевскому тексту. Это очень ценно.

Но еще важнее - верность гоголевским мотивам, гоголевским сквозным образам, сквозным метафорам, проходящим через все его творчество.

Поприщин действительно воплощает тему маленького человека, но и тема болезни очень важна. У Гоголя тема болезни страны и исцеления страны - одна из сквозных тем его творчества. Она получает воплощение в «Выбранных местах», в частных письмах, во втором томе «Мертвых душ». Россия гибнет не от нашествия вражеских языков, а сама от себя гибнет - от произвола царских чиновников.

В заключение хочется подчеркнуть, что спектакль яркий и действительно возрождает на сцене те тенденции, которые многие годы назад были перечеркнуты: гротескное начало, которое так ощущала в Гоголе старая русская критика - Белинский, писавший о призраках, очень чувствовал Аполлон Григорьев и другие русские критики, и такие театральные деятели, как Мейерхольд.

Художественному строю спектакля прекрасно отвечает музыка Шнитке.

Манн Ю.В. 1978. Фрагмент обсуждения спектакля «Ревизская сказка». (Из стенограммы обсуждения спектакля в Управлении культуры Мосгорисполкома). (01.06.1978) - В кн. Е. Абелюк, Е. Леенсон;* при участии Юрия Любимова. *Таганка: Личное дело одного театра. М.: Новое литературное обозрение. 2007. 648 с.

ВСТРЕЧА В ЛАБИРИНТЕ (ФРАНЦ КАФКА И НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ)

1

В известном рассказе Анны Зегерс, опубликованном в 1972 году, повествуется о том, как однажды в пражском кафе встретились Эрнст Теодор Амадей Гофман, Франц Кафка и Николай Гоголь. Все трое поочередно пересказывают или читают отрывки из своих произведений, обсуждая творческие проблемы вообще и их конкретные решения в частности.

Кафка говорит Гоголю: “Мне ваша повесть “Шинель” нравится даже больше, чем “Мертвые души”... Призрак, который ночью летает по городу и срывает с сытых господ богатые шинели, - грандиозно придумано!”

Рассказ достаточно схематичный и наивный. Я уже не говорю о множестве курьезных деталей, по крайней мере в части, касающейся русского писателя. Гоголь утверждает, что еще на школьной скамье он, “как губка, впитывал в себя все, что говорили о декабристах”, Белинский аттестуется как “друг и учитель” Гоголя и т. д. в том же духе.

Привлекает в рассказе лишь одно - сама идея встречи трех писателей (рассказ так и называется “Встреча в пути” - “Reisebegegnung”). Причем не столько “встречи” Кафки с Гофманом, которая для западного читателя стала уже очевидным фактом, сколько Кафки с Гоголем, чьи родственные отношения еще предстояло осмыслить.

Специфический, отнюдь не научный характер приобрела эта проблема у нас. Люди моего поколения помнят, как клеймили Кафку и профессора, и публицисты. С одним известным литературоведом, кстати специалистом по западной литературе, связывают гневное восклицание: “Эта Кафка, агент американского империализма!..” Специалист полагал, что писатель еще жив, что это женщина и что она состоит в интимных отношениях чуть ли не со всем Пентагоном... В этих условиях даже серьезные, знающие люди с осторожностью проводили параллели между Кафкой и Гоголем, как, впрочем, и любым русским классиком. Что у них может быть общего? С одной стороны, ущербный декадент, оторванный от

национальной почвы, не верящий в прогресс и созидательные силы народа; с другой - литература, исполненная душевного здоровья и “устремленная в будущее”...[1]Но обратимся к реальному соотношению двух писателей.

Надо сказать, что вопреки хронологии инициатором их “встречи” явился не последователь, а предшественник, то есть не Кафка, а именно Гоголь. Объясню, в чем дело. Знакомство Кафки с гоголевским творчеством очевидно, упоминания им произведений русского писателя не единичны, но эти упоминания находятся в ряду множества других и, кажется, не заключают в себе ничего специфического, “кафкианского”[2]. С другой стороны, совершившийся в XX веке, особенно ко второй его половине, выход Гоголя на авансцену мировой культуры, ощущение его как необычайно актуального художника, предвосхитившего тенденции иррациональности и абсурдизма в современном искусстве, - именно это событие выдвинуло соотношение двух имен как историко-литературную проблему.

Легко понять, что прежде всего бросилось в глаза сходство повестей “Нос” и “Превращение”. Виктор Эрлих, которому принадлежит приоритет серьезной, действительно научной постановки вопроса “Кафка и Гоголь”, уделил этому сходству большую часть своей статьи. “Хотя гоголевское алогичное повествование не заключает в себе черты экзистенциальной трагедии, ему так же, как более мрачному рассказу Кафки, свойствен контраст между “реалистическим” способом представления и совершенно невероятным центральным событием”[3]. Добавим: это сходство простирается и дальше, охватывая весьма важные элементы поэтики.

Прежде всего, нарочитая акцентировка объективности и “всамделишности” всего происходящего. Тут надо сказать о самом моменте сна. Конечно, этот момент играет определенную роль (у Гоголя большую, у Кафки меньшую); конечно, само совмещение различных обликов персонажей и перетекание одного в другой заимствуют свою логику у сновидений (это применимо особенно к гоголевской повести: “...я сам принял его сначала за *господина*. Но, к счастию, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был *нос*”; у Кафки же внешний облик персонажа после совершившегося превращения дан более

устойчиво)[4]. Все это так, однако сходство со сном, вопреки существующему мнению, никак не определяет поэтику произведения в целом.

Дело в том, что сама событийность строится на отрицании сна, на утверждении ее абсолютной подлинности (у Гоголя содержавшийся в черновой редакции намек, что все это приснилось персонажу, снимается; ср. также у Кафки: "Это *не было сном*"). Интерпретация случившегося как сновидения заведомо предотвращается совпадением реакции не одного только "претерпевшего", но и всех остальных лиц: у Гоголя - чиновника газетной экспедиции, полицейского, врача; у Кафки - родных Грегора Замзы; и в том и в другом случае каждый из персонажей видит свою часть, свой "сектор" совершающегося события. Создается жесткая система связей, предписывающая каждому собственную "объективную" линию поведения. Если бы это был сон, то пришлось бы признать, что это такой сон, который одновременно снится многим лицам.

"Всамделишность" событий подчеркнута и особой манерой повествования, которая, будучи в значительной мере адекватной субъективному миру персонажа, все же оставляет место для авторского присутствия. Роль же автора в том, чтобы верифицировать если не все детали происходящего, то его опорные моменты. Широкое пространство, предоставленное читательскому воображению, ограничено лишь одним - ощущением природы той ситуации, в которую поставлены главные лица, при всем их отличии в психологии, уровне развития, морали и т. д.

Эта ситуация в высшей степени напряженная, единственная в своем роде. Речь идет не просто о перемене - рушится весь образ жизни, угроза нависает над коренными основами индивидуального существования, непроходимая черта отделяет претерпевшего от окружающих, в том числе и от самых близких, какими для Грегора Замзы являются его родители и сестра. Это ощущение катастрофичности и вытекающего отсюда непреодолимого барьера в комической манере выражено и в гоголевской повести: "Боже мой! боже мой! За что это такое несчастие? Будь я без руки или без ноги - все бы это лучше; будь я без ушей - скверно, однако ж все

сноснее; но без носа человек - черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин, - просто возьми да и вышвырни за окошко!" Поистине Grenzsituation, "пограничная ситуация"...

Весомость всего происходящего в обеих повестях усилена и с помощью мифологического фона, на который сравнительно недавно обратил внимание Роман Карст. Напомню: и Ковалев, и Грегор Замза, а также, скажем, К. в "Процессе" Кафки обнаруживают резкую перемену в своем положении утром, с пробуждением ото сна. "Метаморфоза - вестница ночи; изменение совершается во тьме и разоблачает свою тайну с рассветом, который приносит с собою рассеяние и облегчает создание нового"[5]. Вместе с тем именно ночной сон делит временное протяжение человеческой жизни на отрезки - дни, недели, месяцы, годы... Человек, не спавший ночь, не испытывает ощущения начала нового; наступивший день кажется ему продолжением предыдущего. У Кафки (как и у Гоголя) рубеж пробуждения приобретает еще более важную роль: с него начинается не только новый хронологический отрезок времени, но и новый строй взаимоотношений и связей, совершенно непохожий на все то, что было "вчера", начинается новая реальность - ирреальная реальность.

Наконец, следует обратить внимание еще на один с точки зрения типологической общности, может быть, самый важный момент - полную немотивированность перемены. Обычно ее причиной, инициатором или агентом служил персонаж, воплощающий, как говорил Гофман, "злой принцип": черт, ведьма или лицо, вступившее с ними в преступную или двусмысленную связь, иначе говоря персонифицированное воплощение фантастики. Так было в некоторых из ранних повестей Гоголя, так было в его "Портрете", в первой редакции (ростовщик Петромихали в качестве воплощения Антихриста). Но не так - в повести "Нос", где сверхъестественный источник фантастики устранен. Угадывается только его след - на уровне стилистических оборотов, например в комическом допущении майора Ковалева, что "черт хотел подшутить надо мною", или же в предположении того же Ковалева, что виновата Александра Подточина, пожелавшая женить его на своей дочери (рудимент мотива наговоров, причаровывания колдовскими или

дьявольскими силами). Все это не находит подтверждения в повести, но сама фантастичность остается. Нетрудно увидеть, что именно благодаря этому создается эффект, который принято называть анонимностью сверхличных сил, и что именно в этом пункте произведение Кафки непосредственно продолжает гоголевское.

Добавим еще, что обе повести отличает то, что называют “абсолютным началом” (Беда Аллеманн). Странное событие наступает внезапно, неотвратимо, без всякой подготовки и видимой мотивации. Полностью отсутствует предыстория; вместо нее предлагается мнимая предыстория, вернее, штрихи к ней, мелькающие в сознании одного персонажа (Грегор Замза полагает, что он устал, переутомился) или нескольких (Прасковья Осиповна, жена цирюльника, убеждена: ее муж во время бритья так теребит своих клиентов за носы, что последние “еле держатся”; Иван Яковлевич подозревает, что он был накануне пьян; сам майор Ковалев - что вмешалось третье лицо). Функцию предыстории - если обратиться к другим произведениям Кафки - могут брать на себя версии, предлагаемые даже “объективно”, от лица повествователя, - но это ничуть не проясняет дела (“Процесс” начинается словами: “Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К. ...”[6] - утверждение, которое также повисает в воздухе). “От заклания нас всегда отделяет лишь один день: жертвоприношение свершилось вчера. Именно поэтому Кафка почти всегда избегает прямых указаний на предысторию ... Его произведения герметичны по отношению к истории...”[7]. Конечно, любое художественное произведение суверенно, то есть “герметично”, но в отношении “Носа” или “Превращения” это особенно наглядно: для реализации их действия и смысла было необходимо, чтобы “отказали” какие-то коренные законы бытия.

2

Точки совпадения наблюдаются и в общей эволюции обоих писателей. Уже подмечено, что фантастика в прямом смысле этого слова присуща ранним произведениям Кафки, впоследствии же она уступает место более сложным, неявным формам[8]. Это имеет полную аналогию в гоголевском творчестве, причем рубеж пролегает как раз через повесть

“Нос”, после которой фантастика в прямом смысле сходит на нет, приобретая совершенно другое качество (что не исключает наличия сходных явлений и в хронологически более ранних вещах). В книге “Поэтика Гоголя” (изд. 1-е, 1978) автор этих строк попытался подробно описать упомянутое новое качество, определив его как *нефантастическую фантастику*. Последняя выражалась в перегруппировке моментов поэтики, складывавшихся в новую более или менее цельную систему.

Суть в том, что из художественного мира полностью исключался носитель фантастики (то есть образы инфернальных сил, а также лиц, подпавших под их влияние), исключалось и само фантастическое событие (наличествовавшее еще в “Носе”) - и вместо этого по тексту рассредотачивалась широкая сеть алогичных форм на уровне характерологии, сюжета, оформления авторской и прямой речи, описания пейзажа и среды и т. д. Среди этих форм - нагромождение алогизмов в суждениях персонажей и в их поступках, непроизвольное вмешательство животного в сюжет, аномалии в антураже или во внешнем виде людей и предметов, дорожная путаница и неразбериха и т. д. Многие, если не большинство подобных форм встречаются и в произведениях Кафки, где они благодаря своей интенсивности и обилию задают тон.

Характерны уже аномалии, граничащие с уродством, во внешности персонажей, вроде перепонки между средним и безымянным пальцем у Лени (“Процесс”). Теодор Адорно придавал упомянутой мелкой подробности монументальное значение: в самом деле, для этой сиренообразной женщины, источающей запах перца (то есть острый запах), сексуально особенно привлекательны клиенты ее хозяина-адвоката, то есть обвиняемые, - странное пристрастие, впрочем органически вписывающееся в этот сплошь странный мир. Контрастный пример к Лени - абсолютно правильная рука “маленькой женщины” из одноименного рассказа Кафки, необычная именно своей правильностью[9]. Еще пример: чиновник Сортини (“Замок”) с его веерообразно расходящимися от переносицы морщинами (“ничего подобного я еще не видел”). Все это вполне аналогично каким-либо странностям во внешнем виде гоголевских персонажей, например Ивана Антоновича из

“Мертвых душ”, у которого “вся середина лица выступала... вперед и пошла в нос”.

Сюда же нужно отнести такое явление, как полная похожесть иных персонажей, вроде двух помощников (“Замок”), которые “отличались только именами, в остальном же были сходны, как змеи”. Вообще, как замечает тот же Адорно, Кафка любит двоичность, - любит ее и Гоголь. Вспомним Бобчинского и Добчинского или словесные маски-подобия - дядя Митяй и дядя Миняй, Мокий Кифович и Кифа Мокиевич и т. д. Мотив двоичности имеет давние традиции, уходящие в глубь художественной истории. В романтизме, в частности, он связан с кардинальной идеей: в подобии и взаимоотражении (например, отражении в водной поверхности облаков или стоящего на берегу храма, замка, дерева и т. д.) проявляется неисчерпаемость и бесконечность универсума. В произведениях же Кафки (как и Гоголя) этот высокий мотив получает другой смысл. Сходство и подобие персонажей пробуждают впечатление, будто возникли эти существа без участия живой силы, с помощью некоего автомата (по Бергсону, это основной источник комического), или же впечатление некоего каприза, “игры природы” (характерное гоголевское выражение, встречаемое, кстати, и у Кафки, - “ein Naturspiel”). Впрочем, в случае с помощниками из “Замка” добавляется другое значение: они сходны еще своей настырностью, привязчивостью, увертливостью (“как змеи”).

Устойчивую сферу проявления необычного составляет у Кафки и область привычек, непроизвольных движений и поступков: Кламм (“Замок”) имел обыкновение спать в сидячем положении за письменным столом; агент (“Супружеская пара”) - манипулировать со своей шляпой: то повозит ее на колене, то внезапно наденет и столь же внезапно снимет и т. д.

Показателен пример из “Verschollene” (“Америка”) - один из чиновников “ein kleiner Geräusch mit den Zähnen vollführte”. Эта деталь, никак не связанная с чиновничьей службой персонажа, по своему назначению словно должна нас к нему приблизить, представляя его со стороны бытовых привычек, слабостей, а на самом деле - отчуждает, особенно потому, что автор отказывается от обычного оборота “mit den Zähnen

knirschen", создавая гротескную конструкцию[10]. Вспомним, что не мотивированная контекстом фокусировка на какой-либо детали внешности, иногда с лексическим сдвигом, - излюбленный прием Гоголя.

И у Гоголя, и у Кафки действие сопровождается порою шумовыми эффектами - бюрократическими, что ли. В канцелярии "шум от перьев был большой и походил на то, как будто бы несколько телег с хворостом проезжали лес, заваленный на четверть аршина иссохшими листьями" ("Мертвые души"). Шумовой фон - и в комнате старосты во время разборки актов ("Замок"). Особенно впечатляет прерывание монотонности внезапными звуковыми эффектами, которые в свою очередь становятся устойчивым фоном. У чиновника Сортини "везде громоздятся груды папок с делами... а так как все время оттуда то вытаскивают папки, то их туда подкладывают, и притом все делается в страшной спешке, эти груды все время обрушиваются, поэтому непрерывный грохот отличает кабинет Сортини от всех других".

Шумовые эффекты, как видим, связаны со сферой бумажного, делового производства, которое, по выражению Макса Вебера, воплощает "метафизику чиновничества" ("Metaphysik des Beamtentums")[11]. Людские связи выражаются через бумагу и с помощью бумаги (в "Замке" еще - через сходные по функции "речевые формы", прежде всего телефонные сообщения). Горы бумаг, нагромождение дел и папок - могильники человеческих отношений. Гоголь и Кафка (которые, кстати, имели и личный опыт чиновничьей службы) дали мировому искусству яркие картины формализованных, иерархических миров, с той только разницей, что у Кафки этот мир функционирует по законам механизма и если что-то отказывает, то это результат сбоя каких-то колесиков и винтиков; у Гоголя же (в полном соответствии с российскими обстоятельствами и ментальностью) возможны и "волевые решения", обходящие любую механику, вроде решения председателя палаты (в "Мертвых душах") взять с Чичикова только половину пошлинных денег, а остальные отнести "на счет какого-то другого просителя"... Общим, однако, остается понимание фактора бюрократизма как частного случая

взаимоотчуждения. И тут мы должны остановиться еще на одном мотиве, сближающем обоих писателей.

3

Это мотив пространства, или, точнее, отношения человека к пространству, или - если быть еще более точным - *отношения пространства к человеку,* ибо вовсе не человек владеет пространством, инициативой выбора пути.

Дорожная путаница и неразбериха - очень характерная для Гоголя сфера проявления странно-необычного. В ранних его произведениях встречались прямые намеки на то, что это все дело нечистой силы (в "Ночи перед Рождеством" черт заставляет плутать Чуба и кума, "растягивая" перед ними дорогу; в "Вии" аналогичная ситуация предшествует встрече с ведьмой-старухой). Но в дальнейшем (в "Мертвых душах", например) черт уходит со сцены, но дорожная путаница, неожиданные плутания персонажей, которые никак не могут найти нужный путь, - остаются.

Ситуация лабиринта, причем вне видимого влияния ирреальной силы, - и в произведениях Кафки: беспомощные блуждания Карла на корабле, доставившем его в Новый Свет, потом в загородном доме, потом в коридорах гостиницы "Оксиденталь" и т. д. ("Америка"). Или еще "замок" в одноименном романе: образ этот получил самые различные толкования (по Максу Броду - символ Божественной благодати; по Альберу Камю - проекция собственных тенденций и устремлений изолированного человека, и т. д.); однако, отвлекаясь от его символики, обоснование которой всегда условно и не бесспорно, нельзя не увидеть его первичного, наглядного смысла: нечто постоянно отдаляющееся, уходящее вдаль, то, к чему землемер К. никак не может найти правильную дорогу, так как всегда сбивается и отклоняется в сторону.

Лабиринт и круг (как показано в исследовании Х. Политцера[12]) являются опорными элементами поэтики "Замка", одним из ее первых и последних аккордов. Странствование по лабиринту есть непроизвольное возвращение в исходное состояние, есть движение по кругу. И тут можно вспомнить, какое место отведено мотиву "колеса" (то есть круга) в гоголевских "Мертвых душах": разговор о колесе на первой же

странице (в Москву “доедет”, а в Казань “не доедет”), переосмысление Селифаном чина своего барина (“сколеской советник”), значащие имена приобретаемых Чичиковым “мертвых душ” (вроде Ивана Колеса или Григория Доезжай-не-доедешь), неисправность того же самого “колеса” перед отъездом-бегством Чичикова из города NN плюс к этому бесконечные, как говорил Андрей Белый, “боковые ходы”, блуждания главного героя по российским дорогам и весям[13].

Вообще перспектива, вырисовывающаяся перед почти любым персонажем Гоголя и действительно любым персонажем Кафки, всегда обманчивая, всегда ограниченная и усеченная: каждый видит только то, что под носом. Но об этом несколько ниже.

Символ движения на месте, совмещения динамики и статики - изображение рыцаря, которое Йозеф К. рассматривает в соборе: “Казалось, что этот рыцарь внимательно за чем-то наблюдает. Странно было, что он застыл на месте без всякого движения”. По этому поводу Б. Аллеманн замечает: “Странным” является организация времени процессуального мира, в котором действительно, как в изображении рыцаря, сливаются в одно целое сильнейшая устремленность к движению и состояние покоя (Intentionalitдt und Stillstand)”[14].

4

Два слова о типологии героев. Макс Брод различает разновидности персонажей Кафки: юношески наивный, не чуждый чувству справедливости Карл Россман из “Америки”, многим обязанный (как говорил сам писатель) героям Диккенса; колеблющийся, мучимый противоречиями Йозеф К. из “Процесса”; упорно добивающийся своей цели К. из “Замка”[15]. Есть, однако, общая черта у этих и многих других героев Кафки: это не люди элиты, они относительно заурядны, обычны.

Показательна трансформация фаустовского мотива у Кафки. О предполагаемом окончании романа “Замок” Макс Брод рассказывает, опираясь на свидетельство автора: “У постели (умирающего землемера. - *Ю. М.*) собирается община, и из замка поступает решение о том, что хотя К. не имеет права жить в деревне, но, учитывая определенные побочные обстоятельства, ему все же разрешается здесь проживать и

работать. Таким (во всяком случае, очень отдаленным и иронически редуцированным до минимума) откликом на гетевское “Чья жизнь в стремлениях прошла,/Того спасти мы можем” должен был завершиться роман, который, вероятно, можно назвать фаустовским произведением Франца Кафки... Однако этим новым Фаустом движет не стремление к последним целям и высшим познаниям человечества, но потребность в элементарнейших жизненных условиях...”[16]

Аналогичное смещение в характерологии в русской литературе было намечено, в частности, Гоголем. На смену “прекрасной душе”, гофмановскому типу художника (показательно уже опрощение и заземление фамилии художника из “Невского проспекта” - Пискарев вместо Палитрин) пришли чиновник Поприщин и майор Ковалев - именно они становятся объектами резкой перемены или “превращения”, воображаемого, как в первом случае, или действительного - во втором.

Характерны и профессии героев Кафки: коммивояжер (“Превращение”), прокурист (“Процесс”), землемер (“Замок”). Все обычно, буднично, “буржуазно”. Нечто невероятное и непредвиденное вторгается в повседневный и тривиальный распорядок вещей. На контрасте экстраординарности и тривиальности построена реакция персонажей. Альбер Камю в известном эссе о Кафке писал: удивительнее всего, что герой последнего “вообще ничему не удивляется”, - “по этим противоречиям узнаются черты абсурдного романа” (и абсурдной повести тоже - жанр здесь не следует понимать слишком буквально). Затем, однако, Камю вносит важное уточнение: Грегора Замзу превращение в насекомое “заботит... только потому, что патрон будет недоволен его отсутствием. Вырастают лапки, пробиваются усики, изгибается хребет, белые точки обсыпают живот - не скажу, чтобы это совсем его не удивляло, пропал бы эффект, - но все это вызывает лишь “легкую досаду”. Все искусство Кафки в этом нюансе”[17]. “Нюанс” состоит в том, что удивление персонажа по поводу странного события приобретает вполне будничный, даже практический оборот. Так и гоголевского Ковалева, у которого сверхъестественным образом сбежал нос, заботит то, как он

покажется “без такой заметной части тела”, как будет общаться с дамами и т. д. Уже здесь, в повести “Нос”, найден эффект реального отношения к ирреальности.

Этот эффект особенно возрастает там, где алогичному событию противопоставляется логика. К умозаключениям, к доводам рассудка прибегает герой “Процесса”, чтобы доказать свою невиновность или по крайней мере выяснить характер вины, но все безрезультатно, так как выбраны неподходящие средства. Прокурист К. находится на почве логики, но на какой почве стоят его противники и кто эти противники?..

Это со стороны персонажа; со стороны же нашего, читательского восприятия все осложняется тем, что сама ирреальность, или невероятность, происходящего вполне сознается, но вытекающие отсюда ожидания никак не оправдываются. Кажется, вот-вот наваждение пройдет, будь то превращение Грегора Замзы в насекомое или навязанный кем-то и за что-то процесс прокуристу К., и все вернется в свою обычную, естественную колею. Но этого как раз и не происходит, и из ирреального, казалось бы, вздорного допущения вытекают вполне серьезные последствия, вплоть до гибели героя.

Перечитаем финальные строки “Процесса”. Йозеф К. перед убийством видит, как в окне дома появляется человек, который, казалось, протягивает к нему руки. “Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь? Может быть, забыты еще какие-нибудь аргументы?.. Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони. Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй вонзил ему нож глубоко в сердце и повернул его дважды”.

Мы уже знаем, что у Кафки диапазон повествования не всегда адекватен субъективному миру персонажа. Поэтому у автора (и соответственно читателя) есть некое смысловое преимущество: он видит больше в течении событий, но в то же время - меньше во внутренней сфере персонажа, так как резко отделен от нее, не знает, что там происходит. Совсем иной

характер носят только что приведенные строки - типичный пример несобственно-прямой, или, как говорят немцы, “пережитой речи” (erlebte Rede). Без сомнения, автор ведет здесь рассказ из перспективы героя, объединяет себя с героем, с его болью, недоумением, последними уже угасающими надеждами. Это место “содержит максимум участия рассказчика в своем главном герое, и не случайно Кафка позволяет себе этот относительный максимум лишь к концу романа”[18]. В черновом наброске этого пассажа фигурировало, кстати, авторское местоимение “я”[19] с вытекающей отсюда более безучастной, холодной тональностью информации. Между тем сохранение объективного момента в повествовании (эта речь все же только *несобственно*-прямая, а не*прямая*, не “внутренний монолог”) позволило объединить авторскую экспрессию и сочувствие с недвусмысленной констатацией трагического финала: гибель главного персонажа подана как неотменяемый и неоспоримый факт.

В далекой от трагизма гоголевской повести, конечно, все иначе: исчезнувшая часть тела майора Ковалева оказывается на своем месте, восстанавливается статус-кво, но, заметим, - само событие не дезавуируется, что было, то было, никуда от этого не уйдешь. Тут тоже скрыт немалый эффект: художник демонстрирует ничем не сдерживаемую силу фантазии, однако он, оказывается, ничего не может поправить или изъять из того течения дел, которое совершается по какой-то своей скрытой логике.

А вообще-то правильнее говорить не о “превращении” во что-то (это только частный случай), но о *поражении*: человек поражен чем-то, настигнут врасплох. Нечто невероятно страшное запутывает в свои сети не только обратившегося в насекомое Грегора Замзу, но и сохранивших свой облик главных персонажей “Процесса”, “Замка” и т. д. И возникает непроходимая грань между тем, кто поражен, и остальными: “Вы не из замка, и вы не из деревни, вы - ничто” (слова хозяйки к землемеру К.). Томас Манн, опиравшийся на исследование Макса Брода, писал, что это “специфически еврейское чувство, распространенное на художника, на человека (auf den Künstler, den Menschen)”[20]. Очевидно - *всякого* человека, ибо право на

отчуждение уже не обусловлено, как в романтизме, элитарностью, интеллектуальной или национальной исключительностью и т. д. Поэтому и преимущественное положение протагониста (если можно говорить о преследовании как преимуществе) по отношению к второстепенным лицам тоже относительное: в следующий момент любой может оказаться в подобном положении.

5

И тут мы подходим к важнейшей тенденции, ведущей от Гоголя к Кафке; я бы определил ее как *редукцию двоемирия.* Романтический писатель, по словам Лилианы Фурст, всегда сохранял представление о параллелизме двух миров: "мир реальности, как бы он ни был затемнен, всегда стоял рядом с миром воображения"[21]. Но у Гоголя, особенно после "Носа", контуры обоих миров слились, и писатель уже не нуждался в "эликсире дьявола" для того, чтобы вызвать ощущение дьяволиады, можно добавить еще - *скрытой, латентной* дьяволиады.

Тот же самый эффект, только многократно усиленный, у Кафки. Нет и намека на участие ирреальной силы в ее персонифицированном обличье, но сама дьяволиада налицо. Подвох и неожиданность подстерегают на каждом шагу. Чердачная комнатка художника Титорелли ("Процесс") оказывается соединенной с судебным присутствием (каким образом - неизвестно); девчонки, досаждающие ему, "тоже имеют отношение к суду" (какое конкретно - тоже неизвестно). Пространственные, временные и прочие расстояния и связи скрадываются и сокращаются. Вместе с тем они могут бесконечно растягиваться и усложняться (аналог дорожной путаницы и "ситуации лабиринта", о чем говорилось выше): землемер полагает, что он связался наконец с замком по телефону, но это вовсе не так - кто-то мог подшутить или сказать заведомую неправду и ответу нельзя верить.

Другой мир начинается не где-то за чертой, он здесь, посреди этого мира. Арест прокуриста К. лицами неизвестной инстанции происходит в его комнате, на глазах хозяйки и соседей; в качестве понятых фигурируют его сослуживцы; наказывают стражей этого таинственного суда в помещении

банка, где служит К., в каком-то чулане, причем, заглянув сюда на следующий день, можно увидеть ту же сцену экзекуции, как в остановившемся времени. Не только К., но и сослуживцы знают, что у него процесс, но никто не задумывается над его легальностью, о соотношении с наличными учреждениями и установлениями и т. д. Своеобразна сама форма ареста: в жизни К. официально ничего не меняется, ему оставлена полная свобода передвижения, работы, времяпрепровождения, и в то же время за его спиной, рядом с ним, совершается что-то непонятное и непоправимое. Другой мир прячется где-то в складках текущего, повседневного бытия, и все принимают это соседство как естественную данность.

Это не значит, что “другой мир” стремится к публичности, наоборот, в лице суда (или тех, кто выдает себя за суд) он отказывает К. в “открытом обсуждении злоупотреблений”; с тайной сопряжена деятельность многих лиц и инстанций, с которыми столкнул прокуриста его “процесс”[22]. Но в самом полагании этой “тайны” есть что-то невозмутимо-спокойное, непреложное, никем не поставленное под сомнение. В основе криминального романа как жанра, как вида литературы лежит четкое разделение легального и нелегального, на чем и основано понятие преступления и его преследования. В художественном мире Кафки эти сферы смешиваются или игнорируются.

Но оттого все действия персонажей, особенно главных, развиваются словно на неверной почве. Характерна полная независимость сюжета от чьей-либо субъективной воли. Ничего нельзя предвидеть или предусмотреть, все происходит иначе. Как в “правиле”, сформулированном Гоголем для комедии: “уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство и отдаление желанно<го> предмета на огромное расстояние”[23].

Отсюда общее для Гоголя и Кафки нагромождение якобы целенаправленных действий, которым персонажи отдаются со всем увлечением, но которые не ведут ни к каким результатам (вроде длительных поисков в доме старосты акта о приглашении землемера). Трансформируется и понятие сюжетного противостояния в противостояние мнимое: прокурист К. в судебном разбирательстве произносит страстные речи, обличает

коррупцию, беззаконие, домогается сочувствия аудитории, полагая, что чего-то добился и кого-то убедил, но все - как в вату. Это не неудача, не встреченное сопротивление, а просто “мимоговорение”. Само присутствие иных персонажей кажется нонсенсом: таково появление двух “помощников” в деле, законность и уместность которого еще надо доказывать; тем не менее “помощники” К. уже прибыли и что-то делают, не вызывая никаких недоуменных чувств даже у противников землемера.

Абсурдность художественного мира Кафки Альбер Камю передавал с помощью притчи о сумасшедшем, ловившем рыбу в ванне. “Врач, у которого были свои идеи о психиатриче-ском лечении, спросил его: “А если клюнет?” - и получил суровую отповедь: “Быть того не может, идиот, это же ванна”. “Мир Кафки, - поясняет Камю, - поистине невыразимая вселенная, в которой человек предается мучительной роскоши: удит в ванне, зная, что из этого ничего не выйдет”[24]. Значит, герои Кафки в тайниках души сознают абсурдность окружающего и не такие уж сумасшедшие? Как бы то ни было, но они при этом самозабвенно предаются алогичным и бесцельным занятиям.

Под стать ловле рыбы в ванне эпизод из “Процесса”. Адвокатам необходимо получить какую-либо информацию у ведущего дело чиновника, которого в свою очередь тяготят всякие посещения и расспросы. “Уже к утру, проработав двадцать четыре часа без видимых результатов, он подошел к входной двери, спрятался за ней и каждого адвоката, который пытался войти, сбрасывал с лестницы. Адвокаты собрались на лестничной площадке и стали советоваться, что им делать. С одной стороны, они не имеют права требовать, чтобы их пустили... С другой стороны, каждый проведенный вне суда день для них потерян, и проникнуть туда им очень важно. В конце концов они договорились измотать старичка. Стали посылать наверх одного адвоката за другим, те взбегали по лестнице и давали себя сбрасывать оттуда при довольно настойчивом, но, разумеется, пассивном сопротивлении, а внизу их подхватывали коллеги. Так продолжалось почти целый час, и тут старичок, уже сильно уставший от ночной работы, совсем сдал и ушел к себе в канцелярию... И только тогда они

поднялись наверх и, должно быть, не посмели даже возмутиться”.

Какая-то маниакальная последовательность в действиях, необъяснимый пиетет перед заведомо бесцельным образуют, быть может, кульминационную точку гротескной логики Кафки. Мы помним, что Гоголь ставил проблему все-таки в другой плоскости - отдаления цели в результате неожиданных “помешательств”, то есть помех, препятствий. Тем не менее уже Гоголем намечено решение, травестирующее традиционно романтическую коллизию мечты и действительности: Хлестаков до конца и совершенно безупречно выдержал свою роль именно потому, что не имел никакой определенной цели, не вел никакой игры и ни к чему осознанно не стремился. Кафка, можно сказать, начал с этого рубежа, при всем различии его произведений по тональности и типажу от гоголевских. У него есть рассказ, который в этом смысле является почти программным, - “Голодарь”.

На первый взгляд перед нами - в попытке установить рекорд голодания - огромное напряжение сил, самоограничение, борьба с собою и своей плотью, а оказалось, что это требовало минимум усилий, ибо голодарь, по его признанию, сделанному перед смертью, просто еще не встречал “пищи, которая пришлась бы мне по вкусу”...

6

Знаменательное совпадение: эстетические суждения Гоголя и Кафки, а также их художественные вкусы (поскольку они запечатлелись в каких-либо документах) дают весьма неполное представление об их собственном творчестве. Гоголь благоговел перед Рафаэлем, но оставил без внимания, скажем, барочную живопись. В то время как Макс Брод, по его словам, в студенческие годы любил все “странное, необузданное, непристойное, циничное, безмерное, преувеличенное”, его друг Кафка тяготел ко всему гармоническому и уравновешенному[25]. Возможно, в отношении Кафки мемуарист упрощал, но большая доля истины здесь была. “Совсем не случайно, - отмечал другой автор, - что в чешской литературе Кафку больше всего очаровывала “Бабушка” Божены Немцовой, книга, в которой буквально пропета хвалебная песнь гармонической жизни,

подлинным человеческим отношениям”[26].

Все это имеет глубокий смысл, выходящий за рамки нашей темы. По широко распространенному мнению, эстетические суждения писателя являются прямой проекцией его творчества, как бы продолжением или мотивировкой (обоснованием) последнего. На самом деле они отражают лишь часть общего объема собственно художнической деятельности, а иногда даже находятся с нею в непростых, конфликтных отношениях. Все это хорошо видно на примере Кафки.

С одной стороны, он тянулся к произведениям Серена Кьеркегора, в которых находил сложное решение антиномии морали и религии, соответствовавшее его собственному трагическому мироощущению[27]; считал “кровно близкими” себе Клейста, Грильпарцера, Флобера, Достоевского (дневниковая запись от сентября 1913 года). С другой - в произведениях, подобных повести Божены Немцовой, он искал некий противовес этим художническим импульсам и если не путеводную надежную нить из лабиринта, то все же некое ощущение устойчивости и определенности. И это тяготение к противоположному характеризовало способ его эстетической ориентации.

Крайне показателен отзыв Кафки о рисунках Оскара Кокошки к книге Альберта Эренштайна “Тубуч”: “Я их не понимаю. Рисунок - производное от слов “рисовать”, “разрисовывать”, “обрисовывать”. Мне они обрисовывают лишь великий внутренний хаос и сумятицу художника”. По поводу другой картины Кокошки, изображающей Прагу и выставленной на вернисаже экспрессионистов, писатель сказал: “...на картине крыши улетают. Купола как зонтики на ветру. Весь город взлетает и улетает. Но Прага стоит - вопреки всем внутренним раздорам”[28]. И это говорит автор “Описания борьбы”, странного, фантастического рассказа, действие которого происходит в призрачном городе, причудливо отразившем, в частности, впечатления от Праги!..

Разумеется, такая эстетическая ориентация, которую мы назвали тяготением к противоположному, находила преломление и в художественном творчестве Кафки, хотя несколько иначе, чем у Гоголя.

Ощущение устойчивости мира русский писатель (по крайней мере начиная с “Мертвых душ”) пытался сохранить в авторской партии своих произведений, - прежде всего это относится к лирическим пассажам поэмы, например рассуждению о “прямом пути” и уводящих в сторону, в “непроходимое захолустье” дорогах, - своего рода напутствие, как выбраться из “лабиринта”. У Кафки такой авторской партии нет, или же она сведена к минимуму, или же, вместо того чтобы устанавливать перспективу и вносить ясность, она еще больше будоражит совесть и обескураживает мысль (финал “Процесса”). Именно поэтому гоголевский стиль красочнее, теплее, подчас риторичнее, и определение “холодный гротеск”, применяемое В. Кайзером к Кафке, к русскому писателю, пожалуй, не подойдет.

У Кафки наблюдается другой способ художественной реализации названной тенденции - так сказать, жанрово-дифференцированный. Тут уместно вновь сослаться на Макса Брода, чье восприятие Кафки так отличается от сегодняшнего, да и от складывавшегося уже в его время. Брод подчеркивал “позитивное, дружественное по отношению к жизни, земное начало” его творчества, в котором “потерянность, отчуждение, отчаяние, трагизм не играли решающей роли”[29]. Но в другом месте критик делает знаменательную оговорку о том, что это ощущение оптимистичности и веры в разум он черпает из афоризмов Кафки, ибо здесь, как и в некоторых своих письмах, писатель “принуждает себя к самоконтролю”, в то время как “в романах и очерках”, “подчиняясь повествовательной форме (um erzählerische Gestalt willen), он отдается своему творящему гению, своему порою в высшей степени жестокому воображению”[30]. Не очень логично то, что критик отдал пальму первенства вещам, где Кафка “принуждает себя к самоконтролю”, перед произведениями, где он действует стихийнее и свободнее, однако само различение жанров по их экзистенциальной наполненности имело свое основание. Очевидно, афоризмы, по крайней мере некоторые, играли ту роль противовеса, которая, вне художественного творчества Кафки, приходилась на “чужие” произведения вроде повести Немцовой. У Гоголя, нужно добавить, подобная роль выпадала

еще на его литературную критику (особенно автокомментарий к собственным вещам) и, конечно, на письма, объединенные и стилизованные им в качестве самостоятельного произведения (“Выбранные места из переписки с друзьями”).

7

Доказано воздействие Достоевского на Кафку как на автора “Процесса”. Существует даже мнение, что “Процесс” представляет собою прямой ответ на “Преступление и наказание”, подобно тому как “Америка” является репликой Диккенсу[31]. “Ответ” формируется в русле так называемого философски-криминального, или, как считал Адорно, детективного, жанра. “Его большие произведения - это одновременно детективные романы, в которых разоблачить преступника не удается”32. Другое дело - “Преступление и наказание”, где, как все помнят, преступник выводится на чистую воду. Но различие не только в этом.

У Кафки известен обвиняемый, но неизвестны обвинители; больше того, неизвестно преступление, его состав, мотивы. Неизвестны законы, по которым его судят. “Герои “Процесса” и “Замка” виновны не потому, что на них лежит вина, - нет ее на них; они виновны в том, что попытались добиться для себя справедливости”[33].

Далее, “обвиняемый” у Кафки - вовсе не мученик идеи, как Раскольников или Иван Карамазов, не тот, кто стремится “мысль разрешить”; он вообще не идеолог, у него свои, частные, вполне житейские интересы, впрочем вполне естественные и законные. Он зауряден, обычен, массовиден, если не пошл. Во всем происходящем нет никакой его инициативы или почина. И тем не менее “наказание” или, во всяком случае, постигшая его перемена, последовавшая за неназванной виной, - непреложный факт, каким бы он ни казался многозначным и сложным.

Кафка попадает тем самым в поле действия художественной мысли Гоголя, отчасти, может быть, сознательно, но главным образом объективно. Имея в виду трансформацию им традиций “Преступления и наказания” в направлении, близком гоголевской поэтике, можно сказать, что Кафка движется от генетических или контактных литературных связей к типологическим.

Проведенные параллели между двумя художниками вовсе не говорят об их тождестве. Характерна, например, незамкнутость пространственных измерений у Гоголя, в отличие от Кафки. Если же такая замкнутость налицо, то она взаимодействует с открытостью перспективы, борется с нею, из чего возникают дополнительные смысловые эффекты (так в “Мертвых душах”: с одной стороны, ограниченные и изолированные друг от друга “углы”, в которых, как в клетках, заключены помещики; с другой - бесконечные пространства, уходящая в необозримую даль панорама Руси). И все же у обоих писателей есть сходство принципиальное. Дело в том, что в смысле развития особого качества фантастики и запечатлевшейся в ней абсурдистской и иррациональной тенденции Гоголь подготовил творчество Кафки, вероятно, в большей мере, чем это сделали многие другие классики, в частности немецкие романтики. “Даже в романтических произведениях Э. Т. А. Гофмана, где дверная ручка неожиданно превращается в змею (подразумевается “Золотой горшок”. - *Ю.М.*), речь идет о вторжении определенно более высокого мира мечты и духа в эмпирическую сферу. У Кафки же иерархия расположения образов устранена”[34]. То же самое имело место и у Гоголя. Но одновременно Кафка унаследовал и всю вытекающую отсюда знакомую уже Гоголю проблематику разлада, состоящую в поисках противовеса и устойчивости, а также в мучительном, обессиливающем сознании их необходимости и недостижимости.

8

Общее место современной критики: Кафка и Гоголь опередели время, предвосхитив то, что довелось увидеть и почувствовать людям середины и второй половины XX века. Теодор Адорно сказал о Кафке: “Сбылись его пророчества террора и пыток - и не только эти: под лозунгом “Государство и партия” заседала на чердаках и буйствовала в трактирах, как Гитлер с Геббельсом в “Кайзерхофе”, банда заговорщиков... В “Замке” чиновники - как эсэсовцы - носят особую форму, которую не имеющий на нее права в крайнем случае может сам себе пошить, - такой же самозваной была и элита фашизма. Арест превращается в налет, суд - в акт насилия. С этой партией

у ее потенциальных жертв постоянно идут некие сомнительные, извращенные сношения - как с кафковскими недосягаемыми инстанциями..."[35]

Фридрих Дюрренматт расширил круг потенциальных адресатов гротесков Кафки. Образ "необозримой администрации" из "Замка" "стал сегодня политической реальностью": "Если в XV веке германский император Фридрих III вместе со своей администрацией, состоявшей из канцлера и, вероятно, нескольких писарей, проехал через всю страну на одной бычьей повозке, то сегодня все быки Федеративной Республики были бы не в состоянии перевезти ее администрацию". "В коммунистических же странах господствующее положение администрации выражается и в языке. Правит не президент или премьер-министр, а секретарь..." "И администрация США заключена в "Замке" Кафки. Пусть эта администрация время от времени подвергается частичной перетряске, она сохраняется как целое и остается такой же необозримой, как любая другая администрация в других частях замка"[36].

В смысле *такой* актуальности Гоголь не идет ни в какое сравнение с Кафкой. Какие могут быть параллели между взятками борзыми щенками, которые берет Ляпкин-Тяпкин, и современным безудержным хищничеством и коррупцией? Между высеченной ни за что ни про что унтер-офицерской вдовой и государственным подавлением и уничтожением тысяч и миллионов граждан, своих и чужих? Можно вполне понять сегодняшних читателей (особенно молодых), искренне недоумевающих, из-за чего вокруг Гоголя разгорался такой сыр-бор и чем не угодили такие "милашки", как Хлестаков или Чичиков.

Очевидно, есть вещи посильнее состава преступлений и иерархии пороков. Это сама природа или, как говорил Гоголь, "состав" мироощущения художника и, соответственно, структура его произведений. И поэтому к тому, что уже сказано выше о сходстве двух писателей, добавим еще один штрих.

Одна из главных эмоций, наполняющих произведения Кафки, - страх. Это была и личная, биографическая черта писателя: страх перед отцом, страх накануне женитьбы и т. д.[37].

Понятие страха у Кафки отчасти восходит к Кьеркегору, к которому он, как уже говорилось, проявлял большой интерес. Дело в том, что именно датский философ провел грань между двумя видами страха - “Furcht” и “Angst”. Первый вид относится “к нечто определенному”, в то время как второй вид связан с духом (Geist) и имеет общий, неконкретный характер. Поэтому животному не свойственен такой страх, как Angst, ибо в своей естественности оно не обладает духовностью[38]. Увы, этот вид страха слишком знаком героям Кафки, постоянно ожидающим опасность не от конкретного лица, но - ниоткуда или (как в “Процессе” и “Замке”) “сверху”.

А гоголевские герои? Характерен “Ревизор”: дело не только в том, что это разливанное море страха (его персонажи трясутся, “как лист”, смотрят друг на друга “выпучив глаза” и т. д.), но прежде всего в том, что это *особый* страх - перед “ревизором”. Друг друга они так не боятся, но Хлестаков для них - высшая инстанция, страшная, непонятная, таинственная, от которой всего можно ожидать. Это эманация высшей силы, пусть в ее недолжном, извращенном обличье. Но острота переживаний, особая форма страха - именно оттого, что переживается все это как встреча с самим роком. “Страшная месть” (в одноименной повести) именно потому “страшная”, отличающаяся от других видов мести, что это месть самого Бога.

Справедлива ли, добра ли высшая власть к человеку? Применительно к Кафке есть такая точка зрения: “Подобно другим религиозным писателям, смысл этого мира он полагает в Боге. Но вне мира. Поэтому для Кафки смысл этого мира непостижим. Все, что есть Бог, невольно предстает лишенным смысла - бессмысленна справедливость, бессмысленна небесная милость. Человек не знает, почему он виновен, почему над ним устроен процесс, почему он приговорен к смерти и казнен и каким образом можно обрести милость. Кафка отклоняет не веру в Бога, но веру в возможность его постижения. Поэтому для него не имеет смысла вопрос, справедлив Бог или несправедлив, милостив или нет, так же как и вопрос, бессмыслен ли этот мир или исполнен смысла. Человек должен подчиниться абсурдности Бога, или он обречен на то, чтобы

задавать бессмысленные вопросы, на которые нет ответа”[39]. Соответственно в таких произведениях, как “Превращение”, “Процесс” и “Замок”, видят парафраз старозаветных историй о жертвоприношении Авраамом своего сына Исаака и об испытаниях Иова. Не следует только упускать из виду и различия: рука Авраама была в последний момент отведена Божьим ангелом, страдания Иова вознаграждены высшей силой; милость же к героям упомянутых произведений Кафки так и не была явлена или же пришла слишком поздно...

Может быть, все происходит оттого, что между Богом и страждущими затесался сонм видимых или невидимых посредников? Этот вопрос подсказывают параболы Кафки о том, каким образом “закон” или важная “весть” достигают простого смертного, - “Перед Законом”, более раннее “Введение к Закону” (в девятой главе романа “Процесс”) и “Как строилась китайская стена”. Труден, извилист, прихотлив путь высшего послания, которое так и не дошло до адресата... Значит, при другом стечении обстоятельств возможен другой результат?

Во всяком случае, неопределенность и неопределимость таких категорий, как “судилище” (в “Процессе”) или “замок”, открывают возможность для различных моральных применений. Одно из них сделал тот же Дюрренматт: “Человек может подчиняться абсурдному Богу, но не абсурдному правительству”[40]. Другой вывод состоит в том, что никакого отношения гротески Кафки к общественным институтам не имеют[41], что “виноват” сам герой, скажем прокурист К., ибо его процесс не что иное, как внутренняя податливость обвинению. Этой точке зрения как будто бы идет навстречу и сам автор: “Никто не может удовлетвориться одним знанием, но должен стремиться к тому, чтобы в соответствии с ним действовать. Для этого ему, правда, не дана сила, и он должен поэтому погубить себя (sich zerstören), даже рискуя тем, что взамен не получит необходимую силу, но ему ничего не остается, кроме этой последней попытки”[42]. Это напоминает вопрос, заданный прокуристу К.: как ты можешь утверждать, что невиновен, когда не знаешь, по какому закону тебя судят? Человек в высшем смысле всегда грешен, всегда “виновен”, но не забудем, что это лишь реплика одного из персонажей, а приведенные слова

самого Кафки принадлежат одному из его “афоризмов”, тех самых афоризмов, которые Макс Брод предпочитал другим вещам ввиду (как сказали бы уже наши критики) “ясности идейной позиции”. Все это, конечно, не отменяет возможности моральных выводов и применений, в том числе и переадресовки содержательного материала произведений самой личности, ее субъективным возможностям, ответственности, чувству долга и т. д., - только заставляет помнить об относительности и неокончательности подобных операций.

Что касается Гоголя, то традиция такой “переадресовки” достаточно известна, причем обусловлена она сходной структурой художественного текста. Именно потому, что, скажем, категория “немой сцены” в “Ревизоре” так же таинственно-неопределенна и глубока, как понятия “судилища” или “процесса” у Кафки, возможно было толковать ее и в моральном смысле, в том числе - вместе с автором - и как эсхатологическое предвестие Страшного суда.

В чем своеобразие, в чем же сила такой художественной структуры? Это легко прояснить с помощью проводимого Максом Бродом сопоставления аллегории и символа (в данном случае с ним полностью можно согласиться): “Аллегория возникает, когда вместо одного говорят другое, но это другое само по себе несущественно. Якорь, означающий надежду, не интересует нас в своем качестве как якорь. Неважно, какого он цвета, формы и величины... Но стойкий оловянный солдатик Андерсена, воплощающий и полное терпения и любви сердце, и многое другое, уходящее в бесконечность, близок нам именно как оловянный солдатик, со своей личной, детально разработанной судьбой. Оловянный солдатик - уже не аллегория, а символ”[43]. То же самое можно сказать о произведениях Гоголя и Кафки, которые благодаря соединению неотразимой конкретности и таинственной неопределенности достигают высшей степени символизации и многозначности.

СНОСКИ

1. Мы не касаемся всей истории интерпретации Кафки в отечественном литературоведении и тем более истории его русских переводов. Последней проблеме посвящена статья: Евгения Кацева, Франц Кафка - по-русски. Вместо послесловия. - Франц Кафка, Собр. соч. в 4-х томах, т. 4, СПб., 1995.
2. В дневниковой записи от 14 февраля 1915 года Кафка, говоря о “бесконечной притягательной силе России”, упоминает “гоголевскую тройку” (из “Мертвых душ”), а несколько позже, 14 марта, его же “статью о лирике” (вероятно, “О лиризме наших поэтов” из “Выбранных мест из переписки с друзьями”). - Franz K a f k a, Tagebuecher 1910-1923, Frankfurt am Main, 1976, S. 289, 291.
3. “For Roman Jakobson...”, The Hague, 1956, S. 102.
4. Классическим примером этой свойственной сновидениям логики совмещения и перетекания образов один в другой может служить сон Шпоньки (в заключение повести “Иван Федорович Шпонька и его тетушка”): “жена” превращается в “материю”, сам Иван Федорович - в “колокол” и т. д. У Кафки есть похожий пример (разумеется, выдержанный в другой тональности): в письме к Милене он рассказывает, как во сне он и Милена попеременно превращались друг в друга, при этом их охватывал огонь, который они тушили (Franz Kafka, Briefe an Milena, Frankfurt am Main, 1977, S. 178).
5. R oman Karst, Die Realitдt des Phantastischen und die Phantasie des Realen. Kafka und Gogol. - “Literatur und Kritik. Osterreichische Monatsschrift”, 1980, Februar, S. 35.
6. Beda Allemann, Kafka. Der Prozess. - “Der deutsche Roman...”, B. 2, Düsseldorf, 1963, S. 236.
7. Теодор Адорно, Заметки о Кафке. - “Звезда”, 1996, № 12, с. 128.
8. Wolfgang Kayser, The Grotesque in Art and Literature, New York - Toronto, 1966, p. 147.
9. Ср.: Ralf R. Nicolai, “Eine kleine Frau” im Motivgeflecht Kafkas. - “Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart”, herausgegeben von Sabine Cramer, Muenchen, 1996, S. 89-115.
10. Ritchie Robertson, Kafka. Judentum. Gesellschaft. Literatur, Stuttgart, 1988, S. 79-80. Здесь также дана ссылка на книгу, оставшуюся мне недоступной: Martin Walser, Beschreibung einer Form, Мьnchen, 1961, S. 71.
11. Max Webe r, Wirtschaft und Gesellschaft, Кцln-Berlin, 1964.
12. Heinz Politzer, Franz Kafka. Der Кьnstler, Frankfurt am Main, 1978.
13. Здесь позволю себе небольшое отступление. В свое время пьесу В. Балясного по “Мертвым душам”, которую Анатолий Эфрос намеревался поставить в Театре на Малой Бронной, никак не пропускали чиновники из Управления культуры. Наконец было назначено решающее обсуждение на коллегии Министерства культуры СССР. Анатолий Васильевич для защиты пьесы попросил меня подготовить “большую ученую речь”, что я и сделал. Надо

сказать, что коллегия, в общем, отнеслась к произведению вполне благожелательно и все утвердила, кроме одного - названия... Дело в том, что пьеса была озаглавлена “Колесо”, и это название замечательно соответствовало духу всей постановки, и в частности декорациям, выполненным Левенталем (огромный нависший над сценой обруч колеса). Как ни убеждал присутствовавших Анатолий Васильевич (я тоже, помнится, приводил разные аргументы, ссылался и на разговор двух мужиков, и на “сколеского советника”, и на Андрея Белого, касавшегося этой проблемы), ничего не помогло. Наконец член коллегии Солодовников, бывший директор Большого театра (в общем, весьма благожелательно отнесшийся к пьесе), предложил заменить “Колесо” - “Дорогой”; под этим названием спектакль и увидел свет рампы. Чем же так напугало “Колесо”? Конечно же, мыслью о блужданиях, мельтешении, повторении того, что было, - о замкнутом круге.

14. Beda Allemann, Op. cit., c. 281.
15. Max Brod, Verzweiflung und Erlцsung im Werk Franz Kafkas, Frankfurt am Main, 1959, S. 37-38.
16. Max Brod, Nachwort zur ersten Ausgabe. - Franz Kafka, Das Schloss, Frankfurt am Main, 1996, S. 347.
17. Альбер Камю, Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки. - “Сумерки богов”, М., 1989, с. 309-310, 311-312.
18. Beda Allemann, Op. cit., S. 240. В этом эпизоде, отмечает другой исследователь, точка зрения незаметно перемещается “от рассказчика к переживающему”, к герою (Norbert M i l l e r, Erlebte und Verschleierte Rede. - “Akzente”, 1958, 5, S. 214).
19. Ibid.
20. Thomas Mann, Gesammelte Werke, B. 11, Berlin, 1955, S. 609.
21. Lilian Furst, Kafka and the Romantik. Imagination in Mosaik. - “A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas”, III/4, 1970, p. 85.
22. Ср.: Ralf R. Nicolai, Op. cit., S. 97.
23. Н. В. Г о г о л ь, Полн. собр. соч., т. 9, [М.], 1952, с. 18-19.
24. Альбер Камю, Указ. соч., с. 312.
25. Max B r o d, Franz Kafka. Eine Biographie, Prag, 1937, S. 59.
26. Emanuel Frynta, Jan Lukas, Franz Kafka lebte in Prag, Prag, 1960, S. 140.
27. По свидетельству Макса Брода, “Страх и трепет” (“Furcht und Zittern”) Кьеркегора принадлежал к числу любимых сочинений Кафки (Max Brod, Nachwort zur ersten Ausgabe..., S. 352). См. также: В. Г. Зусман, Художественный мир Франца Кафки: малая проза. Монография, Нижний Новгород, 1996, с. 82 и след.
28. “Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой”. Перевод Е. Кацевой. - Франц Кафка, Указ. изд., т. 4, с. 408.
29. Max Brod, Franz Kafka..., S. 208.
30. Max Brod, Verzweiflung und Erlцsung..., S. 20.
31. См., напр.: W.J. Dodd, Varietis of Influence: on Kafka’s Indebtness to Dostoevskii. - “Journal of European Studies”, 1984, № 14, p. 262-263.
32. Теодор Адорно, Указ. соч., с. 133.

33. Там же, с. 136.
34. Wilhelm Emrich, Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung, Frankfurt am Main - Bonn, 1960, S. 253.
35. Теодор А д о р н о, Указ. соч., с. 129.
36. F. Dürrenmatt, Dramaturgisches und Kritisches. Theatralschriften und Reden, B. 2, Zьrich, 1972, S. 262-263.
37. См.: Franz Kafka, Brief an den Vater. Nachwort, Stuttgart, 1995, S. 106-107.
38. S. Kierkegaard, Der Begriff Angst. - Sцren Kierkegaard, Gesammelte Werke, Abt. 11 und 12. 1965, S. 40.
39. F. Dürrenmatt, Op. cit., S. 263-264.
40. F. Dürrenmatt, Op. cit., S. 264.
41. Эта точка зрения особенно популярна сегодня. Новейший пример: рассказ Кафки “В исправительной колонии” - “отнюдь не политическая парабола, в которой изображаются ужасы современного лагеря уничтожения. Напротив... это такое изображение процесса казни, от которого отчужден любой комментарий. Загадка машины смерти заключена в ритуальной аккумуляции образа ужасного”. Если рассказ прочитывается как изображение “процесса самоуничтожения”, это не отменяет того факта, что писателем “предложены образы, которые молчат” (Karl Heinz Bohrer, Gewalt und Asthetik als Bedingungsverhaltnis. - “Merkur”, Stuttgart, 1988, H. 4, S. 239). К этому необходимо все же добавить, что “молчание” образов есть свойство их природы, их “язык”, что и позволяет делать соответствующие политические и общественные применения.
42. Цит. по кн.: Beda Allemann, Op. cit., S. 287.

Манн Ю.В. 1999. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь). - Вопросы литературы. - № 2: 162-186.

ПУШКИН И ГОГОЛЬ В 1836 ГОДУ: БЫЛА ЛИ ССОРА?

1

Вскоре после отъезда из Петербурга за границу (в июне 1836) Гоголь в письме к Жуковскому заметил: «Даже с Пушкиным я не успел и не мог проститься; впрочем, он в этом виноват». Эта злополучная фраза дала пищу для далеко идущих выводов.

Впрочем эти выводы связаны с общим взглядом на взаимоотношения обоих писателей и теми изменениями, которые он претерпевал в течение полутора веков. По словам Белинского, сказанным в 1842 г., «оба поэта были в отношениях, напоминающих собою отношения Гете и Шиллера»[1]. Такого же мнения был П. Кулиш, который, впрочем, продолжил параллель: «Это были наши Гете и Шиллер, наши Вальтер Скотт и Байрон»[2].

К концу XIX века, однако, эта точка зрения была сильно поколеблена. Даже В. Шенрок, не склонный к радикальному разрыву с традицией, писал, что как Пушкин, так и Жуковский «относились к Гоголю как к писателю, только подающему надежды <…>. Расстояние между ними и Гоголем не исчезло вполне до смерти Пушкина…»[3]

Несколько позже усилиями таких исследователей, как Б. Лукьяновский, А. Долинин и др., картина еще более изменилась: мол, дружба обоих - не более, чем миф, созданный не без участия Гоголя, который в этой роли уподобился своему герою, то есть Хлестакову. «Связь между двумя писателями, по-видимому, была самая внешняя», Гоголь даже «путает имя жены поэта», называя ее Надеждою Николаевной; все это особенно проявилось в последние месяцы: «перед отъездом Гоголя за границу у него, по-видимому, вышла размолвка с Пушкиным, и он уехал, даже не попрощавшись с ним»[4]. Нетрудно догадаться, что в наше дискомфортное и чреватое конфликтами время версия о ссоре Пушкина с Гоголем оказалась более чем кстати.

Между тем очевидны такие факты, как передача Пушкиным Гоголю сюжетов «Ревизора» и «Мертвых душ», чтение или слушание Пушкиным еще до публикации таких

произведений, как «Повесть о том, как поссорился…», «Невский проспект», «Женитьба», «Утро делового человека», «Коляска», «Нос», предисловие к «Арабескам»…

Автор этого сообщения уже касался различных обстоятельств и перипетий взаимоотношений Пушкина и Гоголя, начиная с их личного знакомства, в книге «Сквозь видный миру смех…» (М., 1994. С. 255 и далее). Сейчас остановлюсь лишь на последних месяцах этих взаимоотношений.

Прежде всего надо отметить (хотя это отнюдь не главное), что ряд эпизодов, о которых Гоголь сообщил позднее, приурочиваются именно к этому периоду: «Живо помню восторг его <Пушкина> <…>, когда прочитал он стихотворение Языкова к Давыдову, напечатанное в журнале. В первый раз увидел я тогда слезы на лице Пушкина…»[5] Книжка «Московского Наблюдателя» со стихотворением «Денису Васильевичу Давыдову» могла попасть в руки Пушкина в декабре 1835 или даже в начале следующего года (ценз. разр. - 19 ноября 1835 г.); следовательно, в это время Гоголь и мог оказаться свидетелем этой сцены. По-видимому, тогда же или чуть позже он мог слышать от Пушкина и суровые обличения демократического строя в Соединенных Штатах (VIII, 253): похожие мысли были высказаны поэтом в статье «Джон Теннер» (Современник. 1836. Т. 3).

Но, конечно, самое главное событие последних месяцев общения двух писателей - чтение Гоголем первоначальной редакции «Мертвых душ»: «…Когда я начал читать Пушкину первые главы из М<ертвых> д<уш>, в том виде, в каком они были прежде, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении <…>, начал становиться все сумрачней, сумрачней, а наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтенье кончилось, он произнес голосом тоски: “Боже, как грустна наша Россия!"» (VIII, 296).

Когда это произошло? Пушкин находился в Петербурге по конец апреля 1836 г.; 1 мая он уехал в Тверь и на следующий день в Москву, откуда возвратился в столицу только 23 мая[6]. Следовательно, это могло быть до конца апреля. Правда, известно, что Гоголь был в это время страшно занят

подготовкой «Ревизора» к постановке, а затем после премьеры (19 апреля) глубоко переживал случившееся. Но известна также и способность Гоголя одновременно заниматься несколькими вещами; так, наряду с «Ревизором» он готовит для пушкинского «Современника» обширную статью «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» и ряд рецензий. Так что и время для чтения «Мертвых душ» он вполне мог улучить.

Но не будем в интересах точности исключать и другую возможность - то, что это чтение имело место после известного гоголевского письма от 7 октября («Начал писать Мертвых душ…») и возвращения Пушкина в Петербург 23 октября 1835 г. - в порядке, так сказать, гоголевского отчета о том, что уже удалось сделать.

Правда, с легкой руки П. В. Нащокина получила распространение версия, будто бы никакого чтения вообще не было. «Нащокин никак не может согласиться, чтобы Гоголь читал Пушкину свои “Мертвые души" <…> Он говорит, что Пушкин всегда рассказывал ему о всяком замечательном произведении. О Мертвых же душах не говорил. Хвалил он ему “Ревизора", особенно “Тараса Бульбу"»[7]. Утверждение Нащокина пытались различным образом прокорректировать М. Цявловский в примечаниях к приведенному рассказу: «Утверждение Нащокина говорит только о том, что чтение это не оставило у Пушкина сильного впечатления»[8]; Н. Петрунина и Г. Фридлендер: «Свидетельство Нащокина может быть истолковано и как указание на то, что Гоголь читал Пушкину “Мертвые души" после возвращения поэта из Москвы в мае 1836 г., то есть после его последнего свидания с Нащокиным»[9].

Но напрашивается гораздо более простое и логичное объяснение: Гоголь предпринял работу над «Мертвыми душами» в величайшей тайне. «Только три человека, вы, Пушкин да Плетнев должны знать настоящее дело» (XI, 75-76), - писал он Жуковскому. Нет сомнения, что и к Пушкину он обращался с соответствующей просьбой. А с Павлом Нащокиным приходилось быть особенно осторожным, так как он, типичный москвич, отличался замечательной общительностью; через него шли нити к московским друзьям Гоголя: семейству Аксаковых, М. Щепкину, М. Погодину и

другим, а от них-то автор «Мертвых душ» до поры до времени скрывал свою тайну. Так что дело вовсе не в том, что чтение «Мертвых душ» будто бы не произвело на Пушкина сильного впечатления[10].

Но как сочетается рассказ Гоголя о тяжелом, угнетающем впечатлении Пушкина с тем, что «Мертвые души» были начаты под знаком «веселости», перед которой не мог устоять и сам автор (даже чуть позже, уж за границей, он отметит: «…Вписывал я по три страницы в мою поэму, и смеху от этих страниц было для меня достаточно, чтобы усладить мой одинокий день» - XI, 74)? Погрустневший Пушкин, по словам Гоголя, «не заметил, что все это карикатура и моя собственная выдумка». Это соотносится с другим замечанием Гоголя - что он выдумывал смешные положения и характеры, чтобы избавиться от приступов хандры. Именно поэтому пушкинская реакция показалась Гоголю неадекватной, и с тех пор, по его словам, он стал думать о «пугающем отсутствии света», о «том, как бы смягчить то тягостное впечатление…» и т.д. (VIII, 294). Тут многие категории, касающиеся намерения морально оформить, отрегулировать комическую стихию, отражают более позднюю гоголевскую стадию развития, а именно ту, когда писались «Четыре письма…». Но признание об удельном весе, если не всевластии «собственной выдумки», фантазии - вполне укладывается в контекст гоголевского мироощущения рубежа 1835-36 годов и косвенно подтверждает факт чтения поэмы Пушкину именно в это время.

2

Между тем тщательно рассмотрим все обстоятельства, которые могли привести к осложнению отношений двух писателей перед отъездом Гоголя за границу.

Один из поводов - статья «О движении журнальной литературы…» Мы уже касались колебаний редакции (то есть Пушкина, но, вероятно, и самого Гоголя) относительно указания авторства: в конце концов статья появилась без подписи. Но это решение привело к недоразумениям и нежелательным для Пушкина последствиям. Одни читатели, далекие от литературных дел, просто приписали статью Пушкину[11]; другие, более осторожные, не называя автора, приняли статью за

безусловное выражение точки зрения издателя. Белинский в «Молве» (№ 7, ценз. разр. 31 апреля) не обинуясь объявил, что в статье и в библиографическом разделе «Новые книги» (также составленном в основном Гоголем и напечатанном без подписи) «видны дух и направление нового журнала»[12]. Белинскому это «направление» нравится; другому же рецензенту, Ф. В. Булгарину, совсем не по душе.

Свой обзор первого тома журнала Булгарин начал с гоголевской статьи, «ибо в этой статье выражаются дух, цель и все будущее намерение Современика» (Северная Пчела. № 127. 6 июня). Порою кажется, что рецензент подозревает Пушкина в авторстве статьи, во всяком случае некоторые фразы из нее он толкует как слова «самого издателя» (№ 129. 9 июня). Больше всего задела Булгарина острая критика «Северной Пчелы»: «…Нас, грешных, выгоняют за фрунт, как неспособных к действительной службе» (№ 127). И следует главное обвинение - в групповщине и пристрастии к «своим»: «Современник» «действует не в духе общего литературного блага, не в духе времени, но в духе партии и щепетильной привязчивости» (№ 129). В контексте этого обвинения прозвучало и имя Гоголя: в той же книжке журнала - говорит Булгарин - напечатан (без подписи) известный отклик Пушкина на второе издание «Вечеров…»; значит, Гоголь как сотрудник журнала расхвален «не на живот, а на смерть».

В обзоре Булгарина между прочим указывалось и на грамматические огрехи, содержавшиеся в гоголевской статье (согласование слов, орфография), что едва ли льстило Пушкину как ее гипотетическому автору. Говорилось и о фактических ошибках, принимать которые на свой счет Пушкину, стремившемуся к точности, также было не очень приятно. Все это в сочетании с главным обвинением - в групповом пристрастии - ставило издателя в несколько щекотливое положение.

Поэтому после выхода журнала Пушкин не раз сталкивался с необходимостью смягчать или даже дистанцироваться от гоголевских суждений. О разговоре Пушкина с Погодиным уже говорилось. Но, оказывается, будучи в мае в Москве, Пушкин «извинялся» и перед

В.П. Андросовым[13], ироническая харатеристика которого как редактора «Московского Наблюдателя» содержалась в той же гоголевской статье.

А затем Пушкин предпринял аналогичные шаги на страницах самого журнала. Уже во втором томе «Современника» сообщалось о существовании некоей «статьи, присланной нам из Твери с подписью А.Б.»; сама же статья появилась в следующем томе. Здесь работа «О движении журнальной литературы…» называлась «немного сбивчивой»; отмечалось слишком большое внимание «Библиотеке для чтения»; высказывалось пожелание, чтобы круг интересов «Современника» был «более обширный и благородный»; поддерживался (и даже усиливался) удар по «Северной Пчеле», точнее по сочинениям Булгарина («скучные статьи с подписью Ф.Б.»); наконец, высказывалась весьма лестная оценка Белинского, что, с одной стороны, означало дружеский жест критику, оппозиционному к «Московскому Наблюдателю» и другим изданиям, а с другой - некий намек педагогического свойства самому Гоголю: Белинский «обличает талант, подающий большую надежду», но ему необходимо «более ученности, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности…»[14].

Напомним, что все это хотя и писалось Пушкиным, но не от своего имени, а от имени некоего читателя из Твери - как сейчас сказали бы, из «глубинки». От своего же имени Пушкин лишь прокорректировал оценку статьи Гоголя (не раскрывая, впрочем, его авторства): вместо одних недостатков («эту немного сбивчивую статью») - недостатки как продолжение достоинств («мнения, в ней выраженные с такою юношескою живостию и прямодушием…»). И самое главное - Пушкин отметил, что эти «мнения» не являются «программою “Современника"»[15]. Ради этого вывода и затеяна вся история с письмом. В чем конкретно состоят отличия, издатель не раскрыл, предоставив решение этого вопроса читателям и - времени. Ему важно не столько поставить точки над i, сколько создать впечатление открытости и широты программы журнала, нескованности перспективы, отсутствия всякой предвзятости.

С той же целью Пушкин, говоря современным языком,

деидеологизирует некоторые гоголевские суждения. В статье «Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности…», опубликованной в той же 3-й книжке «Современника», что и «письмо» из Твери, Пушкин выступил против прямой увязки духа современной французской словесности с политической, то есть революционной, конъюнктурой: «Мы не полагаем, что нынешняя, раздражительная, *опрометчивая, бессвязная французская словесность была следствием политических волнений*. В словесности французской совершилась своя революция, чуждая политическому перевороту»[16]. К подчеркнутым Пушкиным словам дана отсылка к гоголевской статье «О движении журнальной литературы…» - однако авторство Гоголя издатель по-прежнему не раскрывает.

Вся эта открытая и полускрытая полемика с гоголевской статьей выплеснулась на страницы «Современника», когда ее автор был уже за пределами России, но предвестие полемики, подготовка публикаций, возможно, обозначились еще в бытность его в Петербурге. Во всяком случае эта полемика восходила к каким-то устным высказываниям Пушкина. Об этом определенно говорит Анненков, изучавший отношения двух писателей: с точки зрения Пушкина, «Гоголь не обладал тогда <…> необходимою многосторонностию взгляда. Ему не доставало еще значительного количества материалов развитой образованности…»

На один из примеров Анненков ссылается как живой свидетель: «Пишущий эти строки сам слышал от Гоголя о том, как рассердился на него Пушкин за легкомысленный приговор Мольеру: “Пушкин, говорил Гоголь, - дал мне порядочный выговор и крепко побранил за Мольера. Я сказал, что интрига у него почти одинакова и пружины схожи между собой. Тут он меня поймал и объяснил, что писатель, как Мольер, надобности не имеет в пружинах и интригах…"»[17].

С другой стороны, пушкинские упреки в чрезмерной категоричности и полемическом задоре Гоголь воспринимал по-своему - как стремление к олимпийскому спокойствию и удаление от злобы дня. В отношении молодого Гоголя к Пушкину было нечто родственное той реакции, которую вызывал «олимпиец» Гёте у представителей «молодой

Германии». Впоследствии Гоголь скажет:«Он <Пушкин> действительно в то время слишком высоко созрел для того, чтобы заключать в себе это юношеское чувство; моя же душа была тогда еще молода…» (VIII, 422) Расхождение во взглядах вело, как выразился Анненков, к «некоторым недоразумениям» и обидам со стороны Гоголя, которые, впрочем, не следует преувеличивать.

Обращает на себя внимание ряд хронологических совпадений. «Письмо» из Твери якобы написано 23 апреля, то есть через 4 дня после премьеры «Ревизора», о которой многообещающе сообщалось в первом томе «Современника». Известие же об этом «письме» появилось во втором томе, где напечатан в высшей степени похвальный отзыв Вяземского о комедии. В той же книжке, по предложению Пушкина, была опубликована статья В. Одоевского «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе» - статья, где о Гоголе говорилось как о «лучшем таланте в России». В письме от 11 мая из Москвы Пушкин, передавая Наталье Николаевне различные поручения по «Современнику», писал: «Ты пишешь о статье *Гольцовской*. Что такое? Кольцовской или Гоголевской? - Гоголя печатать, а Кольцова рассмотреть…»[18]

Мы наблюдаем замечательно строгий параллелизм двух процессов: Пушкин корректирует гоголевские критические оценки, дистанцируется от них и *в то же время* продолжает защищать, и поддерживать, и печатать его произведения.

Анненков останавливается еще на одном обстоятельстве, которое могло осложнить взаимоотношения двух писателей. «Известно, что Гоголь взял у Пушкина мысль “Ревизора" и “Мертвых душ", но менее известно, что Пушкин не совсем охотно уступил ему свое достояние. Однако ж в кругу своих домашних Пушкин говорил, смеясь: “С этим малороссом надо быть осторожнее: он обирает меня так, что и кричать нельзя"»[19].

С современной точки зрения пушкинские слова и соответственно интерпретация их Анненковым выглядят как осуждение гоголевского «похищения». Но это совсем не так: нужно вслушаться в контекст рассуждений биографа. А контекст этот полемический, направленный против незадолго перед тем вышедшей книги П. Кулиша «Записки о жизни

Николая Васильевича Гоголя…» (1856). Кулиш считает необходимым оправдывать те или другие гоголевские поступки; Анненков же полагает, что ни в каких оправданиях великий писатель не нуждается: нужно «смотреть прямо в лицо герою и иметь доверенность к его благодатной природе». И далее как пример «доверенности» приводится эпизод с заимствованием, которое в данном случае (согласно Анненкову) вовсе не порицается поэтом: «Пушкин понимал неписанные права общественного деятеля. Притом же Гоголь обращался к людям с таким жаром искренней любви и расположения, несмотря на свои хитрости, что люди не жаловались, а напротив спешили навстречу к нему». Одним из тех, кто поспешил Гоголю навстречу, и был Пушкин. В сообщении об его реакции очень важно деепричастие «смеясь» (не жаловался, а «говорил смеясь»).

В пушкинском отношении и к участию Гоголя в «Современнике», и к заимствованию им двух сюжетов есть нечто общее: снисходительность, понимание «неписаного права» великого таланта, который ищет применения своих сил и полной самореализации. Мол, таков Гоголь, нравится нам это или не нравится.

(Кстати, если говорить о творческой ревности, то вопреки сложившейся перспективе, вернее ретроспективе, такое чувство более естественно подходило именно Пушкину, а не Гоголю. Уже «Вечера на хуторе…», так сказать, разыгрывались против Пушкина как более удачный опыт прозы в народном духе. Гоголь воспринимался многими читателями как «победитель и устаревшего Жуковского и самого Пушкина»[20], так что вовсе не неожиданно заявление Белинского, провозгласившего Гоголя «главою литературы, главою поэтов» при живом Пушкине, за два года до его гибели. Эта ситуация выдвигала перед Пушкиным требование особой деликатности и такта, которое он с честью выдержал.)

В оценке взаимоотношений Пушкина и Гоголя смешиваются два разных явления. Да, близкими людьми они никогда не были. Не дружили домами и семьями (да и не было у Гоголя своего «дома»), так что немудрено было Гоголю перепутать имя Натальи Николаевны. Не делились оба писателя

интимными подробностями, не посвящали друг друга в обстоятельства своей личной жизни. Гоголь для Пушкина - не Нащокин и не Вяземский. Отношения Пушкина и Гоголя ограничивались литературной сферой, но в рамках этого ограничения были достаточно определенными и стабильными. Говорить о ссоре, о разрыве не приходится.

Косвенно это подтверждается письмом Плетнева от 27 октября 1844 г. к Гоголю. Говоря о друзьях, которые «искренно любят тебя за талант», Плетнев поясняет: «Таков Жуковский, таковы Балабины, Смирнова и таков был Пушкин». Опять-таки нужно принять во внимание контекст этой фразы. Перед этим Гоголь отправил Плетневу письмо, полное укоров, прося и своего корреспондента сказать о нем, Гоголе, все, что тот думает. Выходка Гоголя была явно провокативной, Плетнев был сильно рассержен, а не рассердившись, как говаривал Гоголь, не говорится никакая правда. И Плетнев ответил: «Наконец, захотелось тебе послушать правды. Изволь: попотчую <…> Но что такое ты? Как человек существо скрытное, эгоистическое, надменное, недоверчивое и всем жертвующее для славы» и т. д. в том же нарочито обидном и весьма чувствительном для Гоголя стиле[21]. Но ни словом не обмолвился Плетнев о ссоре Гоголя с Пушкиным, упомянув лишь о том, что Пушкин искренне любил Гоголя «за талант». А ведь кто как не Плетнев знал бы о такой ссоре, если бы она имела место. И он, конечно, не преминул бы воспользоваться этим фактом в сложившихся обстоятельствах.

3

Что же реально произошло во взаимоотношениях двух писателей? Вначале вдумаемся в хронологию. Пушкин возвращается из Москвы поздно вечером 23 мая и сразу же едет на свою дачу на Каменном острове. До отъезда Гоголя остается две недели. Виделся ли он с Пушкиным в это время? Пушкин наезжает время от времени в город по делам «Современника», заходит в книжные лавки. Но о встречах его с Гоголем ничего не известно. Буквально за четыре дня до отъезда, 2 июня, Гоголь был у Вяземских, праздновавших день рождения сына Павла. Для посещения Вяземских у Гоголя были и свои причины: он знал, что отправляется за границу вместе с частью семейства

Вяземских (его женою и сыном Павлом) и, возможно, хотел обсудить кое-какие предотъездные дела.

Н.В. Измайлов, публикатор писем Карамзиных, полагает: «нельзя сомневаться», что у Вяземских в этот день «присутствовал Пушкин»[22]. Напротив, в этом стоит усомниться: если бы Пушкин присутствовал, это было бы отмечено в соответствующем письме С. Н. Карамзиной к брату Андрею - в письме, рассказывающем о «вечере у Вяземских». Гоголю же присутствие Пушкина предоставило бы возможность попрощаться с ним[23].

Как же понимать злополучную гоголевскую фразу? Именно так, как она звучит, не отыскивая в ней никакого тайного смысла. В письме от 28 июня н. ст. из Гамбурга к Жуковскому Гоголь говорит: «Даже с Пушкиным я не успел и не мог проститься; впрочем, он в этом виноват» (XI, 50). Речь идет об отсутствии прямой, так сказать физической, возможности «проститься», и в этом, по мнению Гоголя, «виноват» Пушкин. Он ведь знал, что Гоголь уезжает далеко и надолго, но не смог или не захотел так распорядиться своим временем, чтобы их встреча состоялась.

И позднее в «Отрывке из письма…» к «одному литератору» (то есть к Пушкину) Гоголь, говоря о предстоящем «путешествии», почти слезно просит: «Ради Бога, приезжайте скорее. Я не поеду, не простившись с вами. Мне еще нужно много сказать вам того, что не в силах сказать несносное, холодное письмо…» (IV, 104). Письмо датировано (видимо, задним числом) 25 мая. Пушкин только что, двумя днями раньше, вернулся из Москвы в Петербург, на свою каменноостровскую дачу, а в этот день (25-го) наведался в столицу по делам своего журнала. Знал ли Гоголь об этом визите или нет - факт тот, что он пишет к отсутствующему Пушкину, с которым надеялся встретиться, но не встретился. Гоголь дает понять, как важна для него эта встреча, это прощание с Пушкиным, объясняя тем самым возникшее у него чувство обиды.

Да, это была обида. И поэтому Гоголь, едва покинув Россию, пишет письмо Жуковскому, передает поклон Вяземскому, обещает написать Плетневу, а Пушкину не пишет и

поклона ему не передает, предназначая для сведения последнего лишь процитированные выше строки (Гоголь не сомневался, что Жуковский их покажет или перескажет Пушкину). Это была обида, но не больше - не расхождение, не разрыв, как полагают некоторые исследователи. Гоголь дает понять, что хочет сохранить связь с поэтом и его «Современником», - вслед за фразой о вине Пушкина идет другая: «Для его журнала я приготовлю кое-что, которое, как кажется мне, будет смешно: из немецкой жизни» (XI, 50). Судьба этого замысла нам неизвестна, но известно то, что в первые же месяцы заграничной жизни он приготовил для «Современника» окончательный текст «Петербургских записок 1836 года», который Пушкин незамедлительно, в 6-м томе, напечатал[24].

Трудно сказать, как долго сохранялось у Гоголя чувство обиды. Но когда позднее, в феврале 1837 г., он узнает о гибели поэта, высказанный упрек ему и сама мысль об упущенном, несостоявшемся прощании - усилят боль и ощущение невосполнимой утраты…

Надо ли специально подчеркивать, что мы говорим исключительно о личных отношениях Гоголя и Пушкина, что не исключает (со стороны Гоголя) творческого спора, отталкивания, подчас полемики, - словом, преодоления традиции?

* * *

Настоящая тема имеет еще один немаловажный аспект, поскольку она оказалась подвержена всем стихиям современного мифологического, а также демифологического сознания.

Если говорить о мифологизме как о первичном начале, то он строится на весьма нередкой в таких случаях дуальности, или парности, конструкции: на авансцену выступают два, так сказать, фигуранта, спаянных дружбой, единством мироощущения, бесконечным доверием друг к другу, наконец, общим делом. Конструкция несколько варьировалась, если в нее вносился момент преемственности: один персонаж выступал как старший и наставник, другой - как младший и верный и в то же время активный ученик и продолжатель. Многие новейшие идеологемы, включая и специфически советские (Маркс и

Энгельс, Ленин и Сталин), реализуют эту схему.

Интересно, что мифологема Пушкина оказалась способной продуцировать еще мужской и женский вариант этого двуобраза. Некогда популярное противопоставление Александра Сергеевича и Натальи Николаевны в последние десятилетия уступило место чуть ли не идеальной картине гармонического союза и интимного взаимопонимания; идеологическая же подоплека этой метаморфозы выразилась в своеобразном принципе дополнительности: доброму молодцу под стать лишь красна девица, или - в нашем случае - первый поэт России естественно сочетается с ее первой красавицей.

Однако специфичность версии, о которой мы говорим (ссора и разрыв Гоголя с Пушкиным), в том, что она возникла на волне демифологизации, призванной как бы разрушить схему и объявить наконец «всю горькую правду». Дважды возникала эта волна: в начале 20 в. - против академического литературоведения, а также приверженцев биографизма (вспомним: Гоголь и Пушкин как Шиллер и Гете) и в последние два-три десятилетия - против идеологических конструкций официального советского литературоведения.

Парадоксально то, что сквозь эту версию пробилась совсем другая традиция, идущая, по крайней мере, от Розанова, через Иннокентия Анненского, отчасти Бахтина и вплоть до Солженицына («Окунаясь в Чехова», 1998). Пушкин - начало гармонии, умиротворения, умерения и всеобъемлемости. А Гоголь, наоборот, - деструктивное начало, будоражащее или, что то же самое, омертвляющее, ограничивающее или овнешняющее. Ссора Гоголя с Пушкиным - биографическая проекция этой антиномии, иначе говоря - светлой пушкинской натуры и скверного гоголевского характера.

Словом, показательно то, что демифологизация обернулась культивированием и внедрением (подчас довольно настырным и агрессивным) новой мифологемы. Но не должно ли решение этой литературоведческой проблемы (как и других) протекать вне конъюнктуры: коммунистической, антикоммунистической, либеральной, клерикальной, - словом, любой? Вопрос риторический, но, увы, очевидно вечный; по крайней мере сегодня он еще сохраняет всю свою актуальность.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 214.
2. Кулиш П. Опыт биографии Н. В. Гоголя. СПб., 1854. С. 47.
3. Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1892. Т. 1. С. 372.
4. Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Paris, 1934. С. 40-41.
5. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Б. м., 1952. Т. 8. С. 387-388. (В дальнейшем ссылки на это издание, с указанием тома и страницы, даются в тексте.)
6. Абрамович С. Пушкин. Последний год: Хроника. М., 1991. С. 155, 159, 215.
7. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И. Бартеневым. Л., 1925. С. 44-45.
8. Там же. С. 116.
9. Петрунина Н.Н., Фридлендер Г.М. Пушкин и Гоголь в 1831-1836 годах // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 210.
10. См. подробнее об этом: Манн Ю. В поисках живой души. «Мертвые души»: Писатель - критика - читатель. 2-е изд. М., 1987. С. 23 и далее.
11. Так считали, например, чиновник департамента юстиции К.Н. Лебедев, Г.С. Аксаков и др. (сводку данных см.: Абрамович. Указ. соч. С. 139 и далее).
12. Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 2. С. 180.
13. Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.-Л., 1936. Т. 1. С. 339.
14. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.-Л., 1949. Т. 7. С. 441 (В черновой редакции статьи Гоголь давал во многом аналогичную характеристику Белинского (VIII, 533). Трудно сказать, по какой причине Гоголь снял эти строки и знал ли об этом Пушкин).
15. Там же. С. 442.
16. Там же. С. 404-405.
17. Анненков П.В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. СПб., 1855. С. 857. Г.П. Макогоненко убедительно провел параллель между приведенным суждением Гоголя и характеристикой Мольера в его статье «Петербургская сцена в 1835-36 г.» (VIII, 554; см.: Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 273). Это место было коренным образом изменено в окончательном тексте статьи (завершенной позднее). Следовательно, Пушкин или читал какую-то предшествующую редакцию или же, скорее всего, слышал аналогичное устное высказывание Гоголя (ср. в изложении Анненкова: «Я *сказал*, что интрига…» и т.д.).
18. Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 10. С. 578.
19. Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 59.
20. Загарин П. <Поливанов Л.И.> В. А. Жуковский в его произведениях. М., 1883. С. 579.
21. Гоголь Н.В. Переписка. В 2-х т. М., 1988. Т. 1. С. 246-247.
22. Пушкин в письмах Карамзиных 1836-1837 годов. М.-Л., 1960. С. 40.
23. Существует мнение, что перед самым отъездом, в конце мая - первых числах июня, «Гоголь, увидевшись с Пушкиным после возвращения поэта из Москвы, передает для “Современника" свою повесть

“Нос"…» (Абрамович С. Указ. соч. С. 222). Однако едва ли это так. Гоголь попросил М. Погодина вернуть ему рукопись повести еще 18 января 1836 г. (XI, 31), и не позже чем к началу апреля он ее получил, т.к. 4 апреля состоялось чтение повести у Жуковского. Нет никаких оснований считать, что Гоголь откладывал передачу рукописи Пушкину на самые последние дни своего пребывания в Петербурге.

24. В статье Гоголя упоминается премьера оперы Глинки «Жизнь за царя», состоявшаяся 27 ноября 1836 г. Следовательно, статья была завершена в период с декабря 1836 по апрель 1837 г. (цензурное разрешение журнала 2 мая 1837 г.) в Париже или в Риме

Манн Ю.В. Пушкин и Гоголь в 1836 году: была ли ссора? С. 343-356. - Пушкинская конференция в Стэнфорде.1999. Материалы и исследования. Под ред. Дэвида М. Бетеа, А.Л. Осповата, Н.Г. Охотина и др. М.: ОГИ, 2001. (Сер. «Материалы и исследования по истории русской культуры». Вып. 7.). 512 с.

ЗАМЕТКИ О «НЕЕВКЛИДОВОЙ ГЕОМЕТРИИ» ГОГОЛЯ, ИЛИ «СИЛЬНЫЕ КРИЗИСЫ, ЧУВСТВУЕМЫЕ ЦЕЛОЮ МАССОЮ»

1

Сравнение Гоголя с Лобачевским, который «взорвал Евклидов мир», принадлежит, как известно, Владимиру Набокову. «Если параллельные линии не встречаются, то не потому, что встретиться они не могут, а потому, что у них есть другие заботы. Искусство Гоголя... показывает, что параллельные линии могут не только встретиться, но могут извиваться и перепутываться самым причудливым образом...»[1]

Одна из таких «встреч» происходит в сфере художественного обобщения, или, как сказали бы в недавнем прошлом, - «типизации». С одной стороны, Гоголю свойственно тяготение к всеобщности, к максимальному охвату материала, к универсальности, будь то в пределах одного человеческого существа, одного явления, одного коллектива или же в пределах страны, земли, даже вселенной. «Все что ни есть» - формула гоголевского кругозора. Но с другой стороны, такая формула реализуется не столько в ее прямом, сколько в знаковом, символическом выражении. То есть не обязательно, чтобы этот кругозор наполнялся конкретными данностями, систематично упорядоченными и продуманными; важно, чтобы граница прочерчивалась максимально широко и всеохватно, с какой-то демонстративной дерзостью и безоглядностью. Вот несколько примеров, взятых почти наудачу.

«Все, что ни было под землею, сделалось видимо как на ладони» («Вечер накануне Ивана Купала»). «А признайтесь... крепко стегали... по спине и *всему, что ни есть* у козака?», «И *все, что ни было,* садилось на коня», «Вся любовь, все чувства, *все, что есть* нежного и страстного в женщине, все обратилось у ней в одно материнское чувство», «Он хотел бы выговорить *все, что ни есть* на душе... - и не мог» («Тарас Бульба»), «Вот смотрите, смотрите, *весь мир, все христианство, все* смотрите, как одурачен городничий!» («Ревизор»)[2].

Знаменитое описание «быстрой езды» в финале «Мертвых душ» целиком строится на той же интонации:

русскому любо «сказать иногда “черт побери *все!”*»; «кажись... и сам летишь, и *все* летит»; «*все* отстает и остается позади»; «летит мимо *все, то ни есть* на земли»... Подобные конструкции переходят и в гоголевскую публицистику: «...деньги на стол и на все съестное с жалованьем повару и продовольствием *всего, что ни* живет в вашем доме» (VIII, 338; «Выбранные места из переписки с друзьями» и т. д.).

И духовные сочинения Гоголя изобилуют сходными выражениями; так о Божественной литургии говорится: «*Всех* равно уча, равно действуя на *все* звания, на все сословия, от царя до последнего нищего, *всем* говорит одно, одним и тем же языком: *всех* научает любви, которая есть связь *всего* общества, сокровенная пружина *всего,* стройно движущего жизнь *всеобщую*»[3].

Это все примеры из области стиля, но им аналогичны явления на других уровнях текста, прежде всего в выборе ситуации, определяемой местом и временем. Таково описание ярмарки в повести, открывающей первую прозаическую книгу Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: здесь «весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит»; «шум, брань, мычание, блеяние, рев, - все сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки - все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами». Ярмарка - это стечение и скопление множества, публичность в ее наглядном, локальном, физическом, телесном выражении. И это яркая, радостная пора. Описание Сорочинской ярмарки прекрасно подтверждает идею М.М. Бахтина о хронотопе, то есть единстве категорий времени и пространства. Подобное единство в данном случае (так же, как в значительной мере единство карнавала в бахтинском его понимании) строится на ощущении особенности, резкого выпадения из будничного течения дел - праздничности. Такая неправильность - ожидаемая, законная, то есть «правильная неправильность»; однако у Гоголя все сложнее, и в общем узорочье возникает еще одна краска, специфическая именно для него.

Под ярмарку, как оказалось, отвели «проклятое место»,

где, по преданию, была разрублена чертова свитка, где расшалилась нечистая сила (в «Сорочинской ярмарке» все это подано в игровом, даже розыгрышном варианте, но в последующих произведениях рисунок становится более определенным, а тональность - более строгой). И на каждом шагу, и в любой час можно ожидать подвоха или неожиданности. Тревога, причем тревога необычного вида, проистекающая из нарушения естественного течения дел и вмешательства непонятных и неконтролируемых сил, - вот та краска, которая примешивается в облик любого пространства и времени. А если это пространство и время особенные, то и тревожное чувство возрастает до высшей степени.

Некоторые повести из того же цикла «Вечера на хуторе...» продолжают и усиливают эту ноту. Начало «Страшной мести» - свадьба, то есть снова праздничное время и праздничное место, и не в масштабе села или повета (уезда), но чуть ли не всего Киева («шумит, гремит конец Киева...»). Однако именно здесь совершается чудесное превращение незнакомого козака в колдуна, предвещающее недоброе: «Беда будет!» говорили старые, крутя головами». В другой повести во время праздничного схода земляков танцующему деду отказывают ноги («не вытанцивается, да и полно!»), знакомая местность превращается в чужую, заполняемую к тому же странными гротескными существами. При этом уже названием повести фиксируется трансформация гоголевского пространства - «*Заколдованное место*»[4-5].

Больше того: в первых же произведениях Гоголя намечается еще один вид хронотопа, графически отличающийся от только что продемонстрированного, но разделяющий с последним все его сущностные черты. Кажется, на это обстоятельство еще не обращалось внимания.

Вот описание, которое часто приводят как образец гоголевской экспрессионистской манеры, предвосхитившей современные формы литературы, живописи, театра и т.д., но нас оно интересует другой своей гранью. Вакула попадает в Петербург («Ночь перед Рождеством»):

«Черт, перелетев через шлагбаум, оборотился в коня, и кузнец увидел себя на лихом бегуне середи улицы. Боже мой!

стук, гром, блеск... Домы росли, и будто подымались из земли, на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали; извозчики, форейторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней; пешеходы жались и теснились под домами...» и т.д. В картине этой нам открывается нечто существенно новое.

В таких ситуациях, как ярмарка или свадьба, пространство округлено, ограничено, строится центрически. В сцене же из «Ночи перед Рождеством» - пространство линейное, стремящееся куда-то и уходящее вдаль. Это неудержимая погоня, или бегство, или езда, или скачка; вероятно, такой вид движения, а вместе с тем и характеризующие его время и место можно типологически свести к так называемой «дикой охоте» (Wilde Jagd), известной из германской низшей мифологии, но имевшей аналогии или отозвавшейся, через литературное посредничество, и в других культурах (в России, в частности, через посредничество В.А. Жуковского - вспомним его «Людмилу», «Балладу, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» и т.д.). При всем том, повторяю, в гоголевской сцене «дикой езды» по Петербургу сохраняются все отмеченные черты хронотопа - и праздничность, экстраординарность выпадения из будничного ряда, и примесь тревожного демонизма. Последний прямо обусловливается той особенностью «дикой охоты», что она проходит при участии или по наущению злых духов; отсюда сопровождающие это действо страшные звуковые и зрительные эффекты, смещение и излом линий и красок, головокружительная стремительность[6].

Следует признать развитие подобного хронотопа в заключительных строках «Невского проспекта»: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда... весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Тут из-за кулис проглядывает, как видим, и зачинщик всего происходящего - «сам демон».

Отзвук подобного хронотопа, как это ни покажется неожиданным, можно отметить и в описании тройки в финале

«Мертвых душ» - при всем изменении и усложнении функции этого описания. Отсюда неукротимая стремительность этого полета, его чудесность («что-то восторженно чудное»), граничащая со страшным («что-то страшное заключено в сем быстром мелькании»). Отсюда - самое главное! - ведущая роль высшей, ирреальной силы, причем силы неопределенной, то есть нарочито не определяемой в своем происхождении и этическом пафосе («Кажись, *неведомая сила* подхватила тебя на крыло к себе...»).

К середине 30-х годов идея универсальности воплощается у Гоголя в особенные формы пространства и времени, осознается им теоретически. Толчком послужила картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи», вызвавшая у писателя бурный восторг именно потому, что, по его мнению, художник уловил импульсы новейшей эстетики. Это, прежде всего, всеобщность и концентрированность: «Мысль ее [картины] принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы...» (VIII, 109). Это, далее, неординарность, небудничность, чрезвычайность, которые в данном случае отлились в форму прекрасного, красоты: «...у Брюлова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы. Страсти, чувства, верные, огненные, выражаются на таком прекрасном облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения» (VIII, 111). Наконец, не обойдено вниманием и такое качество, как беспокойство, тревога, острое ощущение и переживание беды, соединяемые с таким же ощущением необычного - в высшей его степени. Все происходит на неверной, колеблющейся почве, причем в буквальном смысле, поскольку тема картины - огромное стихийное бедствие и гибель людей под лавою и обломками. Но, разумеется, это можно понимать и расширительно; говоря, что современное искусство соединяет людей и явления «в общие группы», Гоголь добавил: «...и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (VIII, 109).

То, что сбивало с толку персонажей «Вечера накануне Ивана Купала», или «Страшной мести», или «Заколдованного

места», когда им мерещилось или являлось нечто ирреальное и странное, теперь получило наименование - «сильный кризис». Характерна не демоническая и не мифологическая фактура этого понятия, но, напротив, природная или общественная («кризисы» в природе, «кризисы» в обществе), - Гоголь преломляет привычный, издавна беспокоивший его комплекс чувств в плоскость немифологической, «исторической» современности.

Идеи гоголевского разбора «Последнего дня Помпеи» (как, я надеюсь, в свое время мне удалось показать[7]) находятся в теснейшем родстве с поэтикой «Ревизора», работа над которым началась вскоре после написания статьи. Собственно гоголевская статья - краткий конспект «Ревизора». При всем отличии стиля и тона этого произведения как комического в нем воплотились и общность и единство пространственной организации и связей («целая группа» чиновников и горожан, а в перспективе и весь Город); и чрезвычайность и избранность момента (ожидание и прием высокого лица); и ощущение неправильности и сбоя в естественном течении дел («ревизор» оказался и не ревизором, и не сознательным обманщиком-авантюристом, но, по выражению одного персонажа, «ни тем, ни сем, но черт знает кем», а по выражению Гоголя, «лживым, олицетворенным обманом» - обстоятельство, наложившее печать на весь ход комедийного действия). Воплотилось, наконец, и ощущение «сильного кризиса, чувствуемого целою массою», пластическим выражением чего явилась «немая сцена». «Фигуры он кинул сильно такою рукою, какою мечет только могущественный гений: эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств...» (VIII, 110). Это сказано о картине Брюллова, но вполне применимо к «немой сцене» «Ревизора» с той только разницей, что удар поразил не «гордого атлета» и не женщину-красавицу, но тривиальных российских чиновников и обывателей.

Описанный выше хронотоп, в обеих его разновидностях, как в центрической, так и в линейной, встречается не во всех гоголевских произведениях. Но - интересное явление! - и в тех случаях, когда действие растекается по различным сюжетным линиям, имеющим различное пространственное и временное

выражение, писатель в какой-то момент словно ощущает потребность соединить эти линии и собрать на одной площадке максимальное количество персонажей, решительно раздвинув круг непосредственных действующих лиц. В «Страшной мести» в финале - «трясение по всей земле», от которого «много поопрокидывалось везде хат. И много задавило народу». В «Носе» - стечение любопытных на Невском проспекте или в Таврическом саду, привлекаемых «странной игрой природы» - прогуливающимся носом майора Ковалева. В «повести о ссоре» - ассамблея у городничего, когда имела место попытка примирения двух Иванов, закончившаяся полным провалом, после чего «все пошло к чорту». В «Шинели» - встречи в финале с мертвецом-чиновником многочисленных лиц, от будочника до «значительного лица». Наконец, в первом томе «Мертвых душ» - всеобщее возбуждение, вызванное странными покупками Чичикова, когда «как вихрь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город», «вылезли из нор все тюрюки и байбаки, которые позалеживались в халатах по нескольку лет дома», «показался какой-то *Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было».* Изысканная анахроничность имен оставляет впечатление, будто и покойников призвали на Страшный суд...

При всем различии стилистического колорита этих примеров, от трагедийного до иронического, все они передают ощущение «сильных кризисов, чувствуемых целою массою».

2

Но столь же постоянная черта гоголевского художественного мира - отпадение какого-либо персонажа от этой цельности. Явление это достаточно известное, особенно в литературе романтизма, однако и здесь гоголевские решения отличаются сложностью и прихотливостью рисунка. А главное, искусством совмещения несовместимого - «параллельных линий».

Тон задала уже «Сорочинская ярмарка», в финале которой вначале вновь определен масштаб универсальности и цельности (при звуках музыки «все обратилось, волею и *неволею,* к единству и перешло в согласие»), а потом последовательно и неуклонно фиксируются пути отступления от

этого масштаба. Один путь предуказан уже наречием «неволею»: это старушки, от которых веет «равнодушием могилы» и которые в общем действе (здесь в танце) все делают механически, как автоматы. Другой путь - в самых последних фразах о человеке (это уже не персонаж повести, но сам автор или близкий ему), которого покидают «други бурной и вольной юности»: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему».

Так намечается два варианта отступления от цельности. Один - в сторону механической имитации жизни, выхолащивания движения и жеста, когда они умерщвляются и переходят в «застывшую мину»[8]. Другой - в сторону какой-то глубокой, томящейся и страдающей духовности. Но противоположность эта, оказывается, относительная, тем более что первый вариант ведет к знаменательному комплексу «мертвой души», то есть нивелируется и сливается с гоголевским же понятием цельности.

Однако обратимся ко второму варианту, то есть к «оставленным», - среди гоголевских персонажей они образуют длинную галерею. Во главе ее, в соответствии с господствующими вкусами и эстетическим умонастроением - романтическим умонастроением, - фигура истинного художника, не признаваемого и отторгаемого большинством современников и в его человеческом, а более всего художническом качестве. Едва ли не первый набросок этой коллизии Гоголь сделал не в повестях, а в критических эссе о «Борисе Годунове» и особенно «Несколько слов о Пушкине»; заключительные строки последней статьи несколько напоминают финал «Сорочинской ярмарки»: истинный поэт, каким является Пушкин, обречен на то, что его оставляют поклонники, неуклонно «уменьшается круг обступившей его толпы, и наконец так становится тесен, что он может перечесть по пальцам всех своих истинных ценителей» (VIII, 55).

Затем этот абрис был воплощен в характер художника Пискарева («Невский проспект»), столько же принадлежащего «к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру». Непроходимая грань отделяет это существо от толпы; что же

касается внешних проявлений создаваемого характера, то Гоголь самым смелым образом приближает его не только к «существенному миру» в общем виде, но к миру петербургскому, с его серым мутным колоритом, бедностью, не аффектированным (не «итальянским») обличием, с его скромными привычками и ненавязчивой манерой общения (показательно в этой связи изменение имени художника - от Палитрина в черновой редакции до вполне мещанской фамилии Пискарев в редакции окончательной).

Еще более дерзкий эксперимент произведен в «Записках сумасшедшего», поскольку высокое состояние, каким в эстетическом мировосприятии считалось безумие (ср. повесть одного из русских романтиков Н.А. Полевого «Блаженство безумия»), было сопряжено не с вдохновенным художником или поэтом и вообще не с человеком гениальным, но с обыкновенным петербургским чиновником, обладающим весьма средними умственными способностями и нетребовательным вкусом (творческая история повести демонстрирует одновременно и ход эксперимента: первоначально задумывались «Записки сумасшедшего *музыканта»).* При этом вполне сохранена перспектива в некую таинственную глубину сокровенно-интимного чувства, не столько раскрываемую, что следовало бы ожидать при личной и исповедальной форме рассказа, сколько передаваемую в недомолвках и намеках («...Ничего, ничего.... молчание»). Вполне сохранен также и весь комплекс отчуждения персонажа, усиленный его особым статусом как сумасшедшего.

«Сумасшествие есть один из видов изгнания, вытеснения за пределы жизни; этим оно сродни смерти: но так как сумасшествие восходит всегда к некоторому личному решению resp. согласию души, то оно особенно сродни самоубийству»[9]. О согласии души, правда, можно говорить только в самом общем смысле, поскольку все, что с душою происходит, находит в ней или причину, или подходящую почву. Но объективно сумасшедший вне понятия о личной вине, ибо его «согласие души» - род предопределения, органического изъяна, который тот не в состоянии ни исправить, ни осознать. Поэтому герой «Записок сумасшедшего» демонстрирует *абсолютную* степень

оставленности, не смягчаемую никаким обстоятельством или окружением (ср. вполне «комфортное» самоощущение Пискарева среди художников-единомышленников). «Матушка, спаси твоего бедного сына... ему нет места на свете! его гонят!» Это действительно бегство от соотечественников, от «света», от человечества - чуть ли не космическое одиночество.

Между художническим и чиновничьим (с патологической подоплекой) типом отчуждения у Гоголя располагаются другие разновидности. Одна из них, в «Вии», питается чисто гоголевским парадоксом: в самом деле, почему именно Хома Брут стал объектом притязаний сверхличных сил, что вначале отделило его, словно приговоренного, от окружающих завесой отчуждения, а потом привело к гибели? Потому что от Хомы Брута *меньше всего этого можно было ожидать.* «Философ» постольку, поскольку он пребывал в одном из высших классов духовной семинарии («философском» классе), Хома Брут обнаруживает почти комический контраст между этим своим наименованием и действительным умонастроением. Бездны философской премудрости его никак не манят, зато он вовсе не чужд гедонизму созерцательного, а порою и весьма активного толка. Но он все же не «философ без философии» (С. Ф. Васильев)[10]. Он философ в том житейском, бытовом смысле, который обозначает безмятежное приятие всего происходящего. «Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал трепака. Он часто пробовал *крупного гороху,* но совершенно с *философическим равнодушием,* говоря, что чему быть, того не миновать»[11]. И вот надо же, чтобы такой человек вдруг испытал чувство уходящей из-под ног почвы!

Но, кстати сказать, именно подобный парадокс, только в другом художественном обличье - почти чистой комики, с восстановлением статус-кво и благополучным концом,- отражает и повесть «Нос». Таинственные силы взяли в оборот не кого другого, как пошляка и жуира, далекого от всякой рефлексии и разлада с собою и окружением. А ведь довелось и ему приобщиться к подобному переживанию. «Боже мой! боже мой! За что это такое несчастие? Будь я без руки или без ноги - все бы это лучше; будь я без ушей - скверно, однако ж все

сноснее: но без носа человек - черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвырни за окошко!» Что это, как не комический парафраз знакомой формулы - «существо вне гражданства столицы»?.. Наконец, на серии острых парадоксов строится и сюжетное развитие «Шинели», о чем уместнее сказать позже.

Нужно добавить, что и тем, кто вступает у Гоголя в союз с ирреальной темной силой вполне сознательно, то есть действительно «с согласия души», ведомо чувство оставленности. Таков, например, Чартков в «Портрете», замысливший «изобразить отпадшего ангела»: «Эта идея была более всего согласна с состоянием его души».

3

Прихотливая универсальность гоголевского художественного мира видна и в том случае, если поставить вопрос о соотношении усилий и результата, движения и цели. Тут чуть ли не все персонажи обнаруживают большую степень сходства.

Только молодые герои трех ранних повестей - «Сорочинской ярмарки», «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством» - определенно добиваются того, чего хотят. Здесь Гоголь в русле давней традиции, в частности комедийной; это, как удачно сформулировал Л.В. Пумпянский, «общая всей комедии симпатия к воспроизведению человеческого рода, благодаря которому комедия всегда гарантирует вечность человеческого рода»[12]. В аспекте поэтики или даже комедийной техники это выражается в веселых проделках и хитростях влюбленной пары (или одного из влюбленных - в данном случае юноши, парубка), неизменно приводящих к посрамлению противников и к счастливой свадьбе. Названными произведениями, однако, исчерпывается количество определенных примеров, и, скажем, «Женитьба», несмотря на свое название и тематическую направленность, не обнаруживает никакой симпатии «к воспроизведению человеческого рода» и приводит к полному краху матримониальных планов, как жениха, так и невесты.

Такова общая гоголевская формула соотношения усилий и результата. Не достигается цель ни на высоком уровне, ни на

уровне низком, заземленном, «пошлом» - ни в поисках художником Пискаревым «небесной красавицы», ни в легкой любовной интрижке поручика Пирогова. Уплывает из рук и «выгодная женитьба», и призрак награды или возвышения по службе, как это случилось со Сквозником-Дмухановским. Расстраиваются хитроумно затеянные аферы, как это произошло с Чичиковым в 1-м томе «Мертвых душ» и должно было повториться в томе 2-м. Терпят неудачу и сумасшедший (Поприщин), и люди в трезвом уме и твердой памяти. Не выигрывают ни обиженный, ни обидчик, ни истец, ни ответчик - ни Иван Иванович, ни Иван Никифорович в «Повести о том, как поссорился...». Не удается справиться с положением ни ссорящимся, ни тем, кто выступает в роли посредника и примирителя, как в той же повести. Гоголевская фабула - это обычно история неудачи (под первоначальной видимостью удачи), срыва и крушения.

Можно назвать только два случая, когда персонаж из сложных перипетий определенно выходит победителем, - это Хлестаков и Утешительный (в «Игроках»). Но Хлестаков взял верх именно потому, что не ставил перед собою никаких осознанных целей обмана и ведения интриги; это то же самое расхождение между усилиями и результатом, только способом от противного, когда к результату приводит отсутствие усилий. Что же касается Утешительного, то его удача представляет собою победу над определенным, конкретным типом мошенничества, демонстрируемым Ихаревым; в постоянно же углубляющейся перспективе отступлений от правил «игры» никто, в том числе и Утешительный, не может сказать, что его победа окончательная («Тут же под боком отыщется плут, который тебя переплутует»).

Гоголь следующим образом определял прерывистость линии своего персонажа: «...уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство[13] и отдаление желанно<го> предмета на огромное расстояние... Внезапное или неожиданное открытие, дающее вдруг всему делу новый оборот или озарившее его новым светом» (IX, 18-19). Хотя это замечание относится, по-видимому, к комедии, оно содержит ключ к гоголевским произведениям вообще. Тут важно, в частности,

само понятие «открытия» - на самом деле *ложного* открытия, - превратно меняющего направление действия.

В «Ревизоре» - это открытие в Хлестакове «ревизора», сопровождаемое, кстати, всеми признаками озарения (Бобчинский: «Как сказал он мне это, а меня так вот свыше и вразумило»). Свыше осенило и Чичикова, решившего скупать «мертвые души» («...между тем героя нашего осенила вдохновенная мысль»); и даму приятную во всех отношениях, сообразившую, что Чичиков намеревается увезти губернаторскую дочку; и почтмейстера, открывшего, что Чичиков и капитан Копейкин - одно лицо; и чиновников, догадавшихся, что Чичиков - переодетый Наполеон... Отсюда уже недалеко до Поприщина: «В Испании есть король... Этот король я... Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило»[14]. Но кто из самообольщающихся героев Гоголя может сказать, что его открытия другого рода?

Между тем для Поприщина, в силу его невменяемости и таким образом выхода в царство полной свободы, совершение открытий превращается в постоянное занятие (насчитывается примерно 17 таких озарений - то, что Луна делается в Гамбурге, что у всякого петуха есть Испания и т. д.). «Записки» и заканчиваются очередным открытием, как бы возводя последнее в прием: «А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом?»

А знаете ли вы, что? - эта интонация переходит и в авторское повествование, сообщая ему, при внешнем здравомыслии, колеблющийся, неверный свет. В знакомом открывается незнакомое, в естественном неестественное, в родном чужое, в нормальном странное. «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!» Конечно, не знаем, так как не знаем, что «украинский соловей» (в отличие от курского?) производит «величественный гром». Бесполезны попытки раскрыть предметный смысл знаменитого пассажа из «Страшной мести» - «Чуден Днепр при тихой погоде...», - прежде всего он выполняет ту же роль вразумления несведущих - *тех, кто не знал*, что «редкая птица долетит до середины Днепра». Как патетика, так и гротеск, как возвышенный лиризм, так и снижающая ирония равно (а иногда и одновременно)

коренятся в стилистических сдвигах и аффектированности, которые гоголевский повествователь охотно заимствует у своих персонажей. Перед лицом сложности жизни они равны. И тут надо добавить несколько пояснений к тому явлению, которое мы называем завуалированной или неявной фантастикой.

4

Мало сказать, что фантастическое и реальное у Гоголя максимально сближены и переплетены. Они находятся в родственных, кровных отношениях - говорю это не в переносном и метафорическом, а в буквальном смысле. Вот пример.

Три повести из «Вечеров на хуторе...», мы говорили, строятся на модели хитроумных проделок влюбленных, когда молодые, преодолевая сопротивление старших, родителей, и опираясь на изобретательность помощников, неуклонно стремятся к союзу. Модель стара как мир, по крайней мере мир европейской цивилизации, восходя еще к новоаттической комедии; потом следуют комедия нового времени, в частности комедия дель арте, Мольер, комедия новейшая, а также водевиль, как переводный, чаще всего французский, так и отечественный.

Но кто же выступает у Гоголя в качестве представителей старшего поколения, сопротивляющихся счастью молодых? Хивря, мачеха Параски, находится как бы в ауре нечистой силы; Солоха, мать кузнеца Вакулы, - определенно ведьма, а Чуб, отец Оксаны, - ее любовник. Так все перепуталось, что и в жилы молодых примешалась кровь нечистой силы... А кто у Гоголя в роли помощников, какими в комедии являлись все эти хитроумные и находчивые слуги, вплоть до мольеровских Скапена или Криспина, до Фигаро у Бомарше? В одном случае - это цыгане, которые в традициях романтической демонологии сближены с хтоническим миром («...они казались диким сонмищем гномов, окруженных подземным паром...»); в другом - русалка-панночка (редкий у Гоголя случай определенно доброй ирреальной силы); в третьем - Пацюк, бывший, согласно молве, «немного сродни черту», да и сам черт.

А что такое гоголевский художественный мир с точки зрения времени суток и, соответственно, колористики чудесного

или странного? Обычно странное и чудесное неразрывно связаны с темнотой, мраком, ночью, в крайнем случае - с сумерками. Ночная сторона бытия знакома и Гоголю; вместе с тем характерно для него и то, что иррациональные силы зачастую правят бал в обстановке вседневности и при полном свете. Еще в «Старосветских помещиках» была нарисована самая разительная из подобных сцен: страшный зов, предвещающий смерть, слышен не в таинственном мраке - напротив: «День обыкновенно в это время был самый ясный и солнечный; ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик в это время переставал...» «Вторжение сверхъестественного у Гоголя ознаменовано светом и часто - светом, имеющим как бы естественное происхождение, ибо фантастический свет не так ужасает, как это полное единение мистики и реальности»[15].

Замечательный итог эволюции гоголевской фантастики предвосхитил развитие фантастических форм в литературе нового времени (Ф. Кафка, Ф. Дюрренматт, Ж. Жироду как автор, в частности, «Безумной из Шайо»; у нас - М. Булгаков, М. Зощенко, А. Платонов, Венедикт Ерофеев и др.), в связи с чем надо еще сказать об отношении персонажей и повествователя к невероятному.

А. Камю говорил применительно к герою романа Франца Кафки «Процесс», что «удивительней всего то, что он вообще ничему не удивляется» и что по этому признаку «узнаются черты абсурдного романа»[16]. Гоголь и здесь может считаться предшественником: его персонажи «не удивляются» происходящим с ними странным превращениям и перипетиям, но реагируют на них сугубо прагматически. Поэтому майор Ковалев, обнаруживающий утрату носа, первым делом устремляется не к врачу, а к обер-полицмейстеру (как будто это кража или мошенничество). Хотя если бы он отправился к врачу, можно ли было бы это считать разумным поступком? Адекватную реакцию представить себе трудно, именно потому, что все происходящее, как любил говорить Гоголь, «черт знает что такое».

Между тем своя логика у персонажей есть. Воспользуемся еще раз рассуждением Камю, напомнившего в

связи с Кафкой анекдот о сумасшедшем, ловившем рыбу в ванне: «Врач, у которого были свои идеи о психиатрическом лечении, спросил его: «А если клюнет?» - и получил суровую отповедь: «Быть того не может, идиот, это же ванна». «Мир Кафки, - добавляет Камю, - поистине невыразимая вселенная, в которой человек предается мучительной роскоши: удит в ванне, зная, что из этого ничего не выйдет»[17]. Подобная логика позволяет Ковалеву требовать от г. Носа возвращения на прежнее место, то есть на его, майора, лицо, игнорируя вопрос о том, как взрослый человек, «статский советник», может превратиться в крохотную часть тела: «Ведь вы мой собственный нос!» Даже примитивнейшим героям Гоголя ведомо что-то такое, что ускользнуло от нас, - превосходство, которое и побуждает их (или повествователя) беспрестанно спрашивать: «А знаете ли вы, что...?»

Параллельные линии снова встречаются: мотивировка и разумность речей и поступков таится в самой их безмотивности и алогизме. Обаяние (позволим себе такое выражение) гоголевских персонажей в том, что мы почти всегда можем объяснить их странности, но никогда не можем быть уверены в полноте объяснений... Преподаватель «скроил такую рожу», что смотритель училищ Лука Лукич получил выговор: «зачем вольнодумные мысли внушаются юношеству»... Неразумно? Но у начальства свои резоны: от неподобающего, неразрешенного выражения лица - только шаг к неразрешенным мыслям... Городничий советует Шпекину «всякое письмо... этак немножко распечатать» - это все равно, что сказать «немножко беременная». Но Городничий знает, чту советует, - распечатать незаметно, не оставляя улик... Или совсем мелочи: «черт, подъехавши мелким бесом...»; «распоряжение поймать мертвеца... живого или мертвого...». Чистая тавтология? Но черт может действовать и не как бес (например, оборотиться в коня - после перелета в Петербург), а мертвецы, по представлениям полицейских, способны нарушать общественный порядок...

Или вот еще рассуждение квартального, на первый взгляд совершенно вздорное, - о том, как был перехвачен нос господина Ковалева. «...Странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но к счастию были со мной *очки,* и я тот

же час увидел, что это был нос». Игра воображения, столкновение планов?.. Конечно, но не только.

Прежде всего: в этой реплике преломилась разветвленная и важная для того времени «оптическая символика». Так, заглавный герой гетевского романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» решительно против любых средств, помогающих зрению. «Едва я надену очки, как становлюсь другим человеком и перестаю самому себе нравиться ... - чем отчетливей я вижу мир, тем меньше он гармонирует с моей внутренней сущностью...»[18] Критика очков (парадокс в том, что можно говорить именно о *критике очков, телескопа* и т.д.!) ведется с позиций широкой и естественной приемлемости всего сущего, во имя сохранения пропорций, меры и гармонии.

Напротив, романтики, Гофман в частности, утвердили чарующую силу очков (den Zauber der Brillen): микроскоп памяти в «Повелителе блох», очки, раздаваемые Челионати во время римского карнавала в «Принцессе Брамбилле», и т. д. Очки выражают мотив постижения сущности, перехода за грань обыденного и очевидного[19]. «Роль очков в рассказах Гофмана достаточно известна Гоголю!»[20] - замечает Всеволод Сечкарев в связи с приведенной репликой из «Носа». В самом деле, именно очки помогли квартальному осуществить, как сегодня сказали бы, решительный прорыв в реальность...

Но этого мало: обращает на себя внимание какая-то особенная, веселая, озорная трансцендентальность, словно гоголевский персонаж попеременно способен к реакциям противоположного свойства: в очках видит нос Ковалева; без очков - садящегося в дилижанс важного господина[20a].

Но и это еще не все. Объясняя свою близорукость и потребность в очках, квартальный говорит: «Моя *теща,* то есть мать жены моей, тоже ничего не видит». Это не единственный у Гоголя случай мотивации явления фактором родственности; другой пример - заявление повествователя в «Шинели» о странности происхождения фамилии Башмачкина, ибо «и отец, и дед, и *даже шурин* и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах». С одной стороны, оба утверждения *только* алогичны, так как подменяют действительное родство мнимым (теща,

шурин), при котором не происходит наследование признаков. Но с другой стороны, *своя* логика у гоголевских персонажей (квартального или повествователя) вовсе не исключена: предполагается такая концентрация качества (близорукости, количества башмаков), которая берет верх или должна взять верх над любыми родственными связями и отношениями.

И наконец, примеры из области анималистики. Это важнейшая сфера гоголевской поэтики, изобилующая тончайшими оттенками значений. Остановимся только на тех, которые относятся к иерархическим отношениям человека и животных. Эти отношения прихотливы и капризны, так как пронизаны мотивами престижа, амбициозности и т.д. Чичиков, например, оскорбился «дружбою» ноздревского пса или же «приветствием» «индейского петуха» Коробочки, «сказав ему дурака», так как «не любил допускать с собой ни в коем случае фамильярного обращения, разве только, если особа была слишком высокого звания». Комическим образом Чичиков помещает животное в ряд человеческих существ, только с самым ничтожным чином. Но, оказывается, и с «правовой» точки зрения возможна идентификация, о чем свидетельствует спор по поводу виновности свиньи, стащившей жалобу Ивана Никифоровича: «Закон говорит: виновный в похищении... Здесь не означается ни рода, ни пола, ни звания, стало быть, и животное может быть виновато».

Однако же иерархическая лестница имеет продолжение и в другом направлении - ввысь. В «Театральном разъезде после представления новой комедии» один из зрителей жалуется на автора: «Для этого человека нет ничего священного: сегодня он скажет такой-то советник не хорош, а завтра скажет, что и Бога нет. Ведь тут всего только один шаг». Логика рассуждений та же, что и в переходе от недозволенного выражения лица к недозволенным мыслям. При этом смысловой разрыв также не обязателен: небесная иерархия выступает как продолжение земной и Бог мыслится во главе табели о рангах. Получается, что у нижней черты располагаются животные, у верхней - Бог, в середине - человечество...

Значит, параллельные линии снова встретились, и к Гоголю снова можно отнести то, что сказано о Кафке: «Он все

время балансирует между естественным и необычайным, личным и универсальным, трагическим и повседневным, абсурдом и логикой. Эти колебания проходят сквозь все его произведения и придают им звучание и значимость»[21].

5

В упоминавшейся статье «Последний день Помпеи» отмечено, что Брюллов «так же крепко и сильно правит своим воображением, как житель пустыни арабским бегуном своим» (VIII, 111). Признание личное и - неожиданное, поскольку с Гоголем привычно связываются противоположные качества - свобода и нескованность воображения.

Впрочем, только что приведенное суждение может быть рассмотрено в двух аспектах. Один аспект - насколько осознанны или неосознанны художнические решения Гоголя - относится к психологии творчества и лежит за пределами нашего рассмотрения. Другой - о регулятивности, симметричности, «организованности» компонентов художественного текста - действительно относится к области поэтики. И тут надо сказать о наличии у Гоголя двух тенденций.

Обратимся к повествованию Гоголя. Литературную эпоху, в которую протекала его деятельность, отличает стремление к выработке такой повествовательной системы, при которой персонажи и события как бы существуют в своей собственной сфере, по ту сторону авторского сознания. Этого можно было ожидать и от «Мертвых душ», но, как всегда в гоголевском творчестве, все здесь тоньше и неопределеннее.

С одной стороны, поэма настойчиво развивает план суверенного, независимого от авторской воли предмета изображения. Кажется, ни в каком другом произведении русской литературы того времени нет такого количества сигналов, поддерживающих подобное впечатление. Тут и прием нарочитого следования за героем, который диктует автору, куда ему идти и что описывать («Здесь он полный хозяин; и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться»; ср. у Пушкина: «...Мы лучше поспешим на бал, / Куда стремглав в ямской карете / Уж мой Онегин поскакал»); и принцип демонстрируемого совпадения времени действия и повествования («Хотя время, в продолжение которого они

[Чичиков и Манилов] будут проходить сени, переднюю и столовую, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома») и т. д. Все эти приемы хорошо знакомы, в частности, по Вальтеру Скотту, которого Гоголь усердно читал в пору написания «Мертвых душ».

Но с другой стороны, поэма настойчиво демонстрирует и такую позицию автора, когда он выступает хозяином произведения, создаваемого его волей и воображением. Знаменитые «лирические отступления» поэмы прямо располагаются на той линии, которая ведет от авторских пассажей романов Филдинга, утвердившего в европейской литературе подобную форму[22].

Однако оригинальность Гоголя не в преобладании какой-либо из двух тенденций и не в их параллелизме, но в постоянном взаимодействии. В таком взаимодействии, которое происходит тонко и непритязательно, путем еле заметной перестановки планов. Вот только один пример.

В начале IX главы автор спрашивает, «как назвать ему обеих дам таким образом, чтобы не рассердились на него, как серживались встарь». И находит выход: «будем называть даму... так, как она называлась почти единогласно в городе N, именно дамою приятной во всех отношениях». Оставляя за собою право выбрать имя, Гоголь демонстрирует художническую природу персонажа; так поступал автор «Евгения Онегина» («Я думал уж о форме плана / И как героя назову...»). Но присвоив себе это право, Гоголь незаметно от него отказывается, ибо он воспользовался намеченной возможностью лишь для того, чтобы наименовать персонажа так, как он и без того «называется» в действительности. Под видом демонстрации силы осуществляется «капитуляция» перед могуществом жизненных обстоятельств. Прием якобы своевольного называния колеблется между семантическими плоскостями фикции и реальности.

Далее, со стороны повествовательной ситуации, выбранной точки зрения, поэма внешне выглядит вполне однородной и последовательной. Здесь не совмещается, как в «Евгении Онегине», ситуация, в которой автор выступает в

качестве всезнающего лица, с «Ich-Erzählsituation», где знание автора опосредовано и ограничено личным участием в действии и встречами с персонажами. Отличается поэма и от лермонтовского «Героя нашего времени», где разные повествовательные ситуации - то объективно-авторская, то «Ich-Erzählsituation» - строго следуют одна за другою, не сливаясь в пределах одного конкретного произведения-фрагмента - «Бэлы», «Максима Максимовича» и т. д.

У Гоголя автор отделен от изображаемого мира, не принимает участия в его событиях, сюжетно не контактирует с персонажами, и в этом смысле ситуация поэмы выглядит единой и цельной. Но вот одно из своих обширных отступлений автор обрывает следующим образом: «... мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию». Словно автор подсел в ту самую бричку, в которой находился его герой! Стилистическая игра, не разрушая саму основу повествовательной ситуации, окутывает ее дымкой иронии.

Дональд Фэнгер остроумно перефразировал известные слова из «Шинели», говоря, что в гоголевском повествовании ветер дует сразу со всех четырех сторон[23]. Я бы только добавил, что все четыре ветра зачастую дуют у Гоголя в ограниченном пространстве, то есть там, где им это делать не положено...

К слову сказать, в произведениях, рассчитанных на сцену, особенно заметно взаимодействие противоположных тенденций. С одной стороны, гоголевские пьесы поражают почти рационалистической четкостью композиционного рисунка, которая выражается не только в единстве времени и относительном единстве места, но и в строгой группировке всех лиц вокруг одного события (ревизия, женитьба или карточная игра). А также - что самое интересное - в математически выверенной симметрии сюжетных ходов и сцен.

Вот примеры, касающиеся только способа ввода в действие противоположных участников. В «Ревизоре» начало второго акта (явления 1-7) соответствует первому акту: вначале мы - у встревоженного и принимающего все меры Городничего, потом - у ничего не подозревающего и ни о чем не заботящегося

Хлестакова. Затем - контакт обеих сил: появление в гостинице Городничего и обхаживание «ревизора». В «Женитьбе» вторая картина также напоминает первую: выход Агафьи Тихоновны и тетки примерно соответствует выходу Подколесина; и там и здесь следует появление Феклы с отчетом перед «заказчиками»: в одном случае - описание невест, в другом - женихов. В «Игроках» выходу Ихарева соответствует выход Кругеля и Швохнева, подкупу Ихаревым Алексея - подкуп Кругелем и Швохневым Гаврюшки и т.д. Параллелизм сцен поддерживается до тех пор, пока противоположные «лагери» не соприкоснутся и действие не потечет по одному руслу.

Не приходится говорить уже о том, что Гоголь (в отличие, скажем, от Людвига Тика или в более позднее время - Луиджи Пиранделло, не говоря уже о новейшем театре) не допускает никакой игры с иллюзией сценичности - персонажи его не меняют роли, не бунтуют против авторского замысла, не «выходят из образа», не стремятся к разрушению идентичности с самими собою. Это вполне соответствует строгости построения и гоголевской прозы, избегающей нарочитой (якобы по ошибке издателя или наборщика) перестановки частей, помещения предисловия или эпилога в середину текста, демонстративной незавершенности произведения (единственное исключение - «незавершенность» «Ивана Федоровича Шпоньки...» якобы по причине утраты рукописи). Противоположные, асимметричные, что ли, моменты вносятся более тонким, почти незаметным способом.

Например, для традиционной драматургической архитектоники характерна такая связь явлений, когда сцена ни на минуту не остается пустой и из одного явления в другое переходит как минимум один персонаж, образуя род живой цепочки. Гоголь несколько раз нарушает это правило. Разрыв цепочки знаменует то особую значительность следующего затем события (появления Хлестакова в качестве ревизора в доме Городничего), то судорожные толчки и возвращения действия вспять (как в «Женитьбе»).

Для традиционной архитектоники, далее, характерно выдвижение вперед персонажей в соответствии с их значением. У Корнеля - главные лица всегда на сцене, в то время как

Шекспир позволял себе надолго уводить их за кулисы. Например, Клеопатру, в отсутствие которой управляет действием не она сама, но мотив, тема главного героя[24]. Принцип этот нарушали многие (Мольер в «Тартюфе», Грибоедов в «Горе от ума», Пушкин в «Борисе Годунове» и т. д.), нарушил его и Гоголь в «Ревизоре», где Хлестаков не участвует в двух актах из пяти. Но как же своеобразно это нарушение! В отсутствие Хлестакова (как, впрочем, и при его участии) большую часть времени управляет течением событий не «мотив Хлестакова», остающегося чуть ли не до конца пьесы «непознаваемым» для персонажей, а мотив некоего другого лица (по определению Гоголя - «фантасмагорического»), возникающего *с помощью Хлестакова.*

Антитетично и завершение «Ревизора» - «немая сцена». Ведь это, с одной стороны, зримое, пластическое выражение симметрии: «Городничий посередине... По правую сторону его жена и дочь... По левую сторону Городничего Земляника...» и т. д. Но эта симметричность - в аспекте значения персонажей - с подвохом: на сцене нет Хлестакова, которому по праву полагалось место «посередине».

Противоположные смыслы скрывает в себе «немая сцена» и с точки зрения цельности. «В этой оглушенной и застывшей фреске до конца доводится принцип стабильности и конструктивной завершенности...»[25] В то же время нельзя не видеть, что «фреска» выражает именно ощущение *нестабильности и потрясения;* это сама неопределенность и хаос, запечатлевшиеся в определенности и четкости форм.

Таким образом, через «немую сцену» проходят все координаты гоголевского хронотопа (см. начало статьи) - и чрезвычайность, экстраординарность, и ощущение кризисности. В добавление к этому отметим еще одну особенность «сцены».

Гоголь намекал на то, что реакция персонажей на прибытие настоящего ревизора полна высшего смысла («...будет наши действия ревизовать не сенатор, а тот, кого ничем не подкупишь...»). Иными словами, это переживания перед лицом Высшего суда и загробного воздаяния. Подобное чувство, мы знаем, жило в Гоголе с детских лет, и нельзя не видеть, что в сублимированной форме оно не раз проявлялось в его

творчестве, ярче всего - в «немой сцене»[26]. Однако написана эта сцена так, что подобное значение можно «вычитать» (наряду с другими значениями), но нельзя полагать в качестве определяющего и тем более единственного. Акцент в «немой сцене» поставлен еще на самом эффекте потрясения и кризиса.

6

Вообще гоголевская поэтика не благоприятствует операции, которая сейчас все более входит в моду, - редуцированию его произведений до определенной нравственной апофегмы, даже если таковая вписывается в круг идей самого писателя. Примером может служить «Шинель», претерпевшая коренные метаморфозы в своей интерпретации, от социально-политической и чуть ли не классовой до квазирелигиозной.

Последняя, как известно, связана с именем Д. Чижевского, подчеркнувшего, что вовсе не разоблачение российской действительности («Zustünde») и не защита прав «маленького человека» одухотворяют повесть, но мысль «об угасании, опустошении человека, как под влиянием низкой страсти, так и под влиянием высокой». Акакий Акакиевич родствен другим героям, умирающим от приверженностей к мирским вещам: «художник Чертков - богатству и славе, мелкий чиновник Поприщин и художник Пискарев - к любви и славе, Акакий Акакиевич к... ничто [Nichts]»[27].

Новый толчок для развития этой точки зрения дал Ф. Дриссен, который провел параллель между центральным персонажем повести и св. Акакием (рассказ о нем содержится в «Лествице райской» Иоанна Лествичника). Хотя параллель вполне убедительна в том смысле, что Гоголь мог подсознательно или вполне осознанно ориентироваться на этот рассказ, но из нее делаются слишком далеко идущие, рискованные выводы. Мол, писатель, отталкиваясь от примера святого подвижника, сурово корит своего героя за приверженность к мирскому, утрату бесстрастия и безмятежного трудолюбия[28].

Легко увидеть, что критика Акакия Акакиевича как человека, не выдержавшего искуса, - это критика внеэстетическая, вытекающая из прямого наложения на судьбу

героя гоголевских представлений об аскезе. Но и в плоскости одних только «взглядов», только «идеологии» подобный подход не корректен: очень сомнительно, чтобы писатель предъявлял эти требования к каждому. Аскеза - подвиг индивидуальный, выбираемый для себя, но не обязательно для другого и всех (кстати, и в биографическом аспекте все обстояло не так просто: Гоголь чуть ли не до последних дней испытывал мучительные колебания между аскезой и приятием вещного, материального и «прозаического», не говоря уже о том, что к другим он был гораздо снисходительнее, чем к себе). Акакий Акакиевич, лишенный не роскоши, а насущно необходимого, шинели, утративший ее в мгновение ока и не имевший сил перенести удара, оказывается, совершает грех и измену! Кто же докажет, что это приговор самого Гоголя? Подобный вывод станет еще сомнительнее, а реальная картина сложнее, если погрузиться в поэтику повести.

Акакий Акакиевич выражает типично гоголевскую ситуацию «существа вне гражданства столицы». Обиженный природой, стечением обстоятельств, окружающими людьми, он поставлен на самую грань человеческого общежития и чуть ли не вытолкнут на эту грань. Развитие (в травестированной форме) мотива преследования, а также рокового предопределения содержится уже в сцене выбора имени героя: как бы сама судьба назначила ему удвоение отцовского имени, то есть определила быть дважды Акакием, причем наличие ассоциативного фона, ведущего к реальной личности святого, вовсе не исключает ассоциаций другого толка (Акакий - смешное, обидное имя; о комическом эффекте, порождаемом столкновением букв «к», говорилось, между прочим, в черновой редакции повести).

В структуре характера персонажа важная роль выпадает на его специфическое занятие как чиновника-переписчика. Переписывание, вообще-то говоря, полисемантический образ, что обусловлено различными культурными функциями этой деятельности. Во времена рукописного делопроизводства одна только красота почерка могла быть расценена как достоинство (напомню испытание, устроенное генералом Епанчиным князю Мышкину). В глубине веков приметен также сакральный отсвет

подобного вида занятий, поскольку оно связано со священными книгами и являлось уделом особой сакральной касты[29]. Трансформация этого мотива - в романтической литературе, в частности у Гофмана в «Золотом горшке» (переписка Ансельмом текста, предложенного ему архивариусом Лингорстом). Однако в «Шинели» переписывание фигурирует в определенном аспекте - в оппозиции к другой, более осмысленной, творческой деятельности, к которой персонаж оказывается неспособным (задание, предложенное ему директором - «добрым человеком»)[30]. Характерно, кстати, что о достоинствах почерка Акакия Акакиевича ничего не говорится. Переписывание существует в своей чисто механической функции, причем переписываются, разумеется, не сакральные, а совсем иные тексты (ср. слова Гоголя о себе в пору его чиновничьей службы: он должен «переписывать старые бредни и глупости господ столоначальников»- X, 143).

Но здесь-то один из поразительных гоголевских парадоксов или - скажем по-другому - случаев пересечения параллельных линий: именно с *таким* переписываньем, с *такой* деятельностью связано приближение к той полноте и интенсивности духовной жизни, которые словно позаимствованы Акакием Акакиевичем из внутреннего опыта «прекрасной души»: «Там, в этом переписываньи ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир...» и т.д. Что творилось в это время в душе Акакия Акакиевича, какие переживания его наполняли? Были ли они отражением того священного трепета, который испытывал древний переписчик? Неизвестно... Мир героя высокий, самодостаточный, «романтический», но закрытый. Вспомним Поприщина: «Ничего, ничего... молчание». На этот раз недоговаривает, «отмалчивается» не персонаж, а стороннее лицо, повествователь.

Увлечение Акакия Акакиевича идеей шинели с моралистически-религиозной точки зрения толкуют обычно как измену. Между тем, даже оставляя в стороне неоправданность самого требования аскетического самоограничения (о чем говорилось выше), нельзя не видеть, что с идеей шинели связано развитие персонажа к внутренней свободе и многосторонности;

появляется даже такой элемент, столь важный с романтической, да и с простой человеческой точки зрения, как одухотворенность женским началом, элемент, переданный, впрочем, с тем же гоголевским травестированием и лукавством («...как будто... какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...»). Отныне Акакий Акакиевич находится в положении гоголевских героев, добивающихся чего-то, преследующих свою цель («...как человек, который уже определил и поставил себе цель») - и, подобно всем другим, терпящих поражение. Снова обнаружилось, что «помешательство», расстройство плана (любого!), часто крушение - это закон устроения гоголевского художественного мира.

Так же характерен и финал «Шинели», разработанный в манере завуалированной, неявной фантастики. Нигде призрак чиновника прямо не выступает как призрак Башмачкина, но везде - в виде явления, опосредованного психологическим состоянием встречавших его лиц - департаментского чиновника, будочника и т. д. (о сознательности приема свидетельствует то, что в черновой редакции мертвец один раз был назван именем Акакия Акакиевича, но затем фраза переделывается в безличную форму: «мертвец-чиновник»[31]). Это в корне меняет все звучание эпилога и равно дезавуирует утверждения как о моральном торжестве героя[32], так и его этическом осуждении[33]. Ироническая проблематичность - ведущий мотив заключительной стадии повествования об Акакии Акакиевиче, следовательно, проблематично все, с ней связанное, - награда чиновнику за прижизненные муки, его дерзкое поведение, удовлетворенное читательское чувство моральной компенсации и т.д. И это особенно ясно на фоне рассказа о св. Акакии: «Когда умер, то на вопрос: «Умер ли он?» отвечал из гроба: «Не умер, ибо делателю послушания невозможно умереть». Старец раскаялся тогда в своей жестокости и остаток жизни своей провел богоугодно»[34]. Увы, весьма сомнительна в гоголевской повести действительная встреча «делателя послушания», каким в течение почти всей своей жизни был Акакий Акакиевич, с его обидчиком, равно как и окончательное исправление последнего.

В мерцающем, неверном свете выступает применительно к финалу «Шинели» и постулат о том, что «последние станут первыми», поскольку повествование не опирается на сколько-нибудь определенную идентификацию центрального персонажа и его двойника.

А как все это соотносится с карнавальной традицией вознесения и развенчания «петушиного короля», «короля на час» и т.д.? Уже отсутствие идентификации персонажей меняет всю картину, но важно еще отличие тона: развенчание, по Бахтину, как и все карнавальное празднество, - радостное действо[35]. В этом празднестве дезавуируется то, что было временным, условленно-временным, ради утверждения естественного жизненного хода; в этом празднестве, далее, не обыгрывается зияющий разрыв вполне определенных, реальных бедствий и проблематичной компенсации, - между тем все это составляет душу гоголевского повествования. При этом игровые моменты в «Шинели» сохраняются, осложняясь, однако, трагикомическими значениями.

Что же касается истории св. Акакия, то она, как видим, дает только фон для понимания гоголевской повести, но никак не ключ, не исчерпывающее решение. Следует согласиться с К. Зееманом: «Притча о праведнике и неправом, смиренном и жестокосердном перенесена на почву чиновничьего мира и - благодаря элементам социального сострадания, сентиментальности, фантастики и не в последнюю очередь комизма - претерпевает такое преобразование, которое сильно затушевывает христианские мотивы [stark verwischt] и сообщает повествованию ту многозначность, которая отражается в многообразии интерпретаторских опытов»[36].

7

Не менее характерна возможность эмоционального многообразия в восприятии Гоголя. Остановлюсь - и по необходимости бегло - только на одном контрасте: мрачного, гнетущего и светлого, мажорного.

Гоголевские герои - «сборище уродов» (С.Т. Аксаков), не оставляющие никакого проблеска надежды. Мир Гоголя - мир «восковых фигурок» (В.В. Розанов), удручающих своей безжизненностью. Все это совершенно верно, но верно и другое.

Достаточно элементарного читательского опыта и малой толики наблюдения - над собою и другими, - чтобы заметить: те самые произведения, которые производят гнетущее действие, в иные минуты рождают чувство неподдельного веселья. Не все произведения, но многие, «Ревизор» и «Мертвые души» в первую очередь. И тот же самый писатель, который имеет репутацию «злого гения» русской литературы, является источником неистощимого и ничем не омрачаемого комизма - недаром же его называли «царем русского смеха». Для таких радикальных превращений должны быть основания в самом устройстве гоголевского художественного мира.

Прежде всего, это чисто комический ракурс персонажей, сопряженный с отсутствием момента страдания («смешное - это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» - Аристотель, Об искусстве поэзии, гл. 5). Из этого числа произведений безусловно исключаются такие вещи, как «Портрет», «Невский проспект», «Тарас Бульба» и т. д., где претерпеваемое различными персонажами достигает именно степени «страданий». Переживания же героев «Ревизора» или «Мертвых душ» (1 тома) или, скажем, «Носа» или «Коляски», какими бы напряженными они ни были, не ведут ни к опасным болезням, ни к самоубийствам, ни к гибели (единственное исключение - смерть прокурора в «Мертвых душах», но именно здесь в «забавном» сцеплении событий отчетливее, чем где бы то ни было, проступают другие краски), - и все это содействует нескованности комизма.

Содействует этому и нарочитая ограничительность прегрешений персонажей «Ревизора» или «Мертвых душ». Они сравнительно безобидны и по тем временам, смена же эпох еще более релятивировала масштабы пороков и преступлений, так что сегодняшний читатель или зритель порою искренне не понимает, почему столько шума из-за взяток борзыми или даже попытки наживы на умерших ревизских душах, которая реальным ревизским душам никакого ущерба не причинит. Так что утверждения Чичикова: «Несчастным я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру, пользовался я от избытков...» - по-своему справедливы.

Конечно, в контексте произведений эти прегрешения или преступления глубоко опосредованны и философски значимы (например, афера с мертвыми душами и идея духовного омертвления и воскрешения), что ведет к ассоциациям сложного, порою трагического звучания. Однако именно отсутствие момента страдания вместе со сравнительным ограничением масштаба порока создают возможность для переключения всей рецепции в другую плоскость - относительно безвредной нелепицы и чистого комизма.

В этом отношении показательна эволюция сценического образа Сквозника-Дмухановского от первых его исполнителей (в Петербурге - И.И. Сосницкого, в Москве - М.С. Щепкина) до, скажем, актера Александринского театра В.Н. Давыдова. Впрочем, и трактовка Давыдова претерпела изменения: жесткость, агрессивность со временем сгладились и уступили место другим краскам, так что по случаю 500-го исполнения «Ревизора» в 1915 году критик А. Кугель (Homo novus) заметил: «В.Н. Давыдов, конечно, очаровательный городничий. Помню его, когда он давал больше оскотиненности и жесткости в Сквознике-Дмухановском. Нынче он у него выходит мягче, незлобивее, без тени обличительства. Ну что ж, и это хорошо, может быть, даже лучше... И разве Сквозник-Дмухановский такой уж тяжелый, давящий человек, от которого страшно становится? Да помилуй, ведь кругом все Сквозники, а ничего живем, пока Бог грехам терпит»[37].

А другой, центральный образ комедии - Хлестаков? Да, конечно, «лицо фантасмагорическое», «лживый, олицетворенный обман», задающий тон гротескному настрою произведения, его миражной интриге. Все это так, но перед нами тот же Хлестаков, увиденный другими глазами.

По поводу московской премьеры комедии, состоявшейся в Малом театре, критик газеты «Молва», скрывшийся под криптонимом А.Б.В., сетовал на несоответствие зрительного зала предложенной пьесе - как нарочно, собралась «публика высшего тону, богатая, чиновная, выросшая в будуарах...». И эта публика, добавляет критик, «могла ли, должна ли была видеть эту подкладку, эту внутреннюю сторону комедии? Ей ли, знающей лица, составляющие пиесу: городничего, бедного

чиновника министерства, которому нечего есть, уездного судьи и т.п., ей ли, знающей эти лица только из рассказов своего управляющего, видавших их только разве в передней, объятых благоговейным трепетом, - ей ли, говорим, принять участие в этих лицах..?»[38] Итак, «бедный чиновник министерства, которому нечего есть» - вот черта (и единственная черта), отмеченная Н. И. Надеждиным, - это был именно он, - в облике Хлестакова! И критик, не в пример сановной публике, сочувствует гоголевскому персонажу, принимает в нем участие...

Еще более неожиданным звучит суждение о Хлестакове Франца Кафки, кстати сказать, у нас, кажется, совсем неизвестное.

Вспоминая в 1922 году о посещении спектакля «Ревизор» в Праге, Кафка писал своему другу Феликсу Вельтшу: «Вечер был прекрасен, не правда ли? В конце концов, пьеса еще прекраснее, чем представление. Например, такая сцена: на дворе звенит колокольчик саней [draussen klingelt der Schlitten], Хлестаков, быстро покорив двух дам и почти забыв поэтому об отъезде, приходит в себя и выбегает вместе с обеими женщинами из комнаты. Эта сцена - как приманка [ein Lockmittel], брошенная евреям. Ведь еврею невозможно представить себе эту сцену без сентиментальности, даже невозможно пересказать ее без сентиментальности»[39]. Так воспринял Хлестакова в сцене отъезда художник, чей рассказ «Превращение» восходит к гоголевской повести «Нос», чьи страшные фантасмагории подготовлены гротескным стилем русского писателя!

В параллель к этому эпизоду можно привести другой. «Ревизор» в Московском театре Сатиры (1972 год, режиссер Валентин Плучек). Андрей Миронов в роли Хлестакова. Сцена прощания - та самая, которая пробудила сентиментальные чувства у Франца Кафки. «Прощайте, Антон Антонович! Очень обязан за ваше гостеприимство. Я признаюсь от всего сердца: мне нигде не было такого хорошего приема». Хлестаков-Миронов смущен, растроган, в его голосе звучат слезы. Да ведь и в самом деле: никогда еще с ним так не обращались, не выказывали такого уважения...

«Обрываемый и обрезываемый доселе во всем, даже и в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту, он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя» (IV, 116). Это говорит уже сам Гоголь, наставляя тех актеров, «которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”».

В кругозоре автора «Ревизора», «Мертвых душ» или, скажем, «Повести о том, как поссорился...» - такие простейшие движения ума и сердца, которые, с одной стороны, благодаря своей элементарности целиком поглощаются сферою пошлости, но, с другой стороны, благодаря тому же свойству принадлежат к естественным условиям и атрибутам жизни. И в этом тоже возможность обращения рецепции, условно говоря, то в негативную, то в позитивную сторону.

Одно из таких элементарных движений - стремление персонажа, как говорил Гоголь, «означить» свое существование в мире, сделать его известным другим, оставить в сознании современников, а может быть, и потомков приметный след. Бобчинский хотел бы, чтобы о нем знали в Петербурге «вельможи», «сенаторы» и «адмиралы» и сам император; Манилов мечтает, чтобы об его «дружбе» с Чичиковым стало известно императору, - но ведь и Гоголь, особенно в молодые годы, больше всего боялся затеряться в мраке неизвестности... Стремлению к прочному, длительному, вечному сродни и желание продлить свое существование в потомстве; Чичиков мечтает о «чичонках», «чтобы исполнить долг человека и гражданина», и Подколесина трогает картина резвящихся вокруг него ребятишек («целых шестеро, и все на тебя, как две капли воды...»)... Все естественно, все понятно, все - в натуре вещей.

В «Ночи перед Рождеством», после описания ухаживающего за ведьмою черта, сказано: «Чудно устроено на нашем свете! Все, что ни живет в нем, все силится перенимать и передразнивать один другого». Все, в том числе и лица, что ли, потусторонние, - одним миром мазаны. И поэтому то, что порождает чувство тоски, может стать и источником снисхождения. В этом свете функция гоголевских формул обобщения, о которых говорилось в начале этой статьи («все»,

«все, что ни есть» и т. д.), становится еще многограннее: здесь и безоглядность, и способность отдаться порыву, и патетика вместе с лукавством, и открытость вместе со сдержанностью, и всечеловеческая отзывчивость и широта.

Еще одна-две детали. «Сорванец негодный! Я не видала твоей матери, но знаю, что дрянь! И отец дрянь! И тетка дрянь!» И чуть ниже в той же «Сорочинской ярмарке»: «Господи, Боже мой, за что такая напасть на нас, грешных! И так много всякой дряни на свете, а ты еще и жинок наплодил!» У Гоголя существует *грация* ругани, *грация* пошлых речей и движений, порождающих, если воспользоваться выражением Ролана Барта, «удовольствие от текста».

Все это и делает его творчество единственным в своем роде соединением апокалиптического ужаса и *«настоящей веселости»* (выражение Пушкина о первом гоголевском сборнике повестей). Причем такой «веселости», которая граничит со снисхождением, а порою и с сочувствием и сопереживанием. Так что и другая, применяемая к Гоголю еще его современниками емкая формула - о *«сентиментальном* натурализме» - сохраняет в первой своей части долю истины.

Это еще одно подтверждение мысли, что в гоголевском творчестве параллельные линии встречаются и переплетаются - «как колеблются, изгибаясь, при малейшей ряби две колонны, отраженные в воде»[40].

СНОСКИ

1. Владимир Набоков, Николай Гоголь. - «Новый мир», 1987, № 4, с. 224 (перевод с английского Е. Голышевой).
2. Все цитаты из произведений Гоголя даются по изданию: Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч. в 14-ти томах, [М.-Л.], 1937-1952. (В дальнейшем ссылки на это издание - в тексте. Курсив в цитатах во всех случаях, кроме оговоренных, мой. - *Ю.М.*)
3. Н.В. Гоголь, Размышления о Божественной литургии, СПб., 1984, с. 123.

4-5. Ср.: Ю. М. Лотман, Художественное пространство в прозе Гоголя. - Ю.М. Лотман, В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов, Гоголь, М., 1988. с. 251 и далее.

6. Подобный вид движения может быть не линейным, но круговым, как в «Бесах» Пушкина («Закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре...»). Сходный рисунок - в «Божественной Комедии» Данте: «Туда, сюда, вниз, вверх, огромным роем...» («Ад», песнь пятая), который, возможно, отозвался в пушкинских строках (указано Д.Д.

Благим в его книге «Творческий путь Пушкина (1826-1830)», М., 1967, с. 477).

7. В книге «Комедия Гоголя «Ревизор», М., 1966, с. 10 и далее (в доработанном виде вошло в мою книгу «Поэтика Гоголя», М., 1978).

8. Андрей Белый, Мастерство Гоголя. Исследование, М.-Л., 1934, с. 162.

9. Л.В. Пумпянский, О «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя. - «Преподавание литературного чтения в эстонской школе», Таллинн, 1986, с. 110.

10. Ср.: С.Ф. Васильев, Поэтика «Вия». - Н.В. Гоголь, Проблемы творчества, СПб., 1992, с. 53.

11. В первом случае - курсив в оригинале. - *Ю.М.*

12. Л.В. Пумпянский, «Вечера на хуторе близ Диканьки»,- «Преподавание литературного чтения в эстонской школе», с. 102.

13. «Помешательство» означает здесь - затруднение, помеха (от слова «помешать»).

14. М. Холквист указывает, что это место травестирует описанное бл. Августином в его «Исповеди» обращение, когда он услышал глас Божий в римском саду («Бахтинский сборник», II, М., 1991, с. 297). Можно свести это и к более раннему образцу - обращению апостола Павла: «... внезапно осиял его свет с неба» (Деяния апостолов, 9, 3).

15. Абрам Терц (А. Д. Синявский), В тени Гоголя, London, 1975, с. 547.

16. Альбер Камю, Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки. - «Сумерки богов», М., 1989, с. 309-310.

17. Там же, с. 312.

18. Иоганн Вольфганг Гёте, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 8, М., 1979, с. 107.

19 См. подробнее: Gerhard R. Kaiser, E.T.A. Hoffmann, Stuttgart, 1988, S. 144.

20 V. Setschkareff, N.V.Gogol. Leben und Schaffen, Berlin, 1953, S. 123.

20а О мотиве «смотрения и рассмотрения» в «Носе» см. также: С. Г. Бочаров, О художественных мирах, М., 1985, с. 153-154.

21. Альбер Камю, Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки, с. 310.

22. См.: А.А. Елистратова, Гоголь и проблемы западноевропейского романа, М., 1972, с. 27.

23. Donald Fanger, The Creation of Nikolai Gogol, Cambridge, Massachusetts and London, 1979, p. 154. Ср. также: А. Жолковский, Блуждающие сны. Из истории русского модернизма, М., 1992, с. 87.

24. Оскар Вальцель, Архитектоника драм Шекспира.-«Проблемы литературной формы», Л., 1928, с. 54, 52.

25. Абрам Терц (А.Д. Синявский), В тени Гоголя, с. 157-158.

26. Один раз, впрочем, оно выразилось и открыто, в прямой форме, правда, при стилистической опоре на народную легенду: в «Страшной мести» судьбы персонажей определяются Страшным судом.

27. D. Tschizewskij, Zur Komposition von Gogols «Mantel». - В его кн.: «Gogol. Turgenev. Dostoevskij. Tolstoj...», Muenchen, 1966, S. 113, 117 (впервые упомянутая статья опубликована в 1937 году).

28. Крайности концепции Ф. Дриссена оспаривал еще в 1967 году К. Зееман. Несмотря на это, в новейших работах приходится читать, что св. Акакий является «прототипом» Башмачкина и что в «Шинели»

соответственно описан обратный путь - от святости к греху и даже к бесовству.

29. См.: Ernst Robert Curtius, Europaeische Literatur und Latainisches Mittelalter, Bern und Muenchen, 1973, S. 307. См. также: Михаил Вайскопф, Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология, Контекст, М., 1993, с. 305.
30. Эта оппозиция проходит через все творчество Гоголя (ср. реплику Хлестакова: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю?»), а также и его биографию петербургского периода. Впоследствии она вызывала различные отклики у Достоевского.
31. Ср. давнюю точку зрения, и в наше время поддерживаемую авторитетным ученым: «Я полагаю, что возвратившееся приведение - это действительно Акакий Акакиевич» (Robert A. Maguire, Exploring Gogol, Stanford, 1994. p. 106).
32. «Наказание генерала - торжество униженного Акакия Акакиевича...» (Василий Гиппиус, Гоголь, Л., 1924, с. 132).
33. Охота Башмачкина «в облике привидения за чужими шинелями» переводит житие в «антижитие, тема которого - страшное моральное и мистическое падение» (М. Эпштейн, О значении детали и структуры образа («переписчики» у Гоголя и Достоевского).- «Вопросы литературы», 1984, № 12, с. 141).
34. И. Бухарев, Жития всех святых…, М., 1892, с. 624.
35. М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, М., 1965, с. 17 и далее.
36. K.D. Seemann, Eine Heiligenlegende als Vorbild von Gogol's «Mantel». - «Zeitschrift für slavische Philologie», 1967, H. 1, S. 21. См. также новейшую работу: В. Кривонос. Загадка эпилога «Шинели» Гоголя. - «Литература», 2002, № 9, с. 9-11.
37. «Театр и искусство», 1915, № 44, с. 819.
38. Н.И. Надеждин, Литературная критика. Эстетика, М., 1972, с. 474.
39. Franz Kafka, Briefe. 1902-1924, Frankfurt(Main), б/г, S. 377.
40. Владимир Набоков, Николай Гоголь, с. 224.

Манн Ю. 2002. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою». - Вопросы литературы. № 4: 170-200.

СКВОЗНИК-ДМУХАНОВСКИЙ В ДВУХ ЛИКАХ

1

В связи со знаменитой постановкой «Ревизора» на сцене Ленинградского Большого драматического театра им. Горького (1972, режиссёр Георгий Товстоногов) газета «Правда» писала: “Не о том сейчас пойдёт речь, хорошо или плохо играет К. Лавров городничего. А о том, насколько этот городничий, несущий на себе печать интеллигентности, напоминающий скорее не служаку-солдафона, а обаятельного, мыслящего офицера, соответствует гоголевскому образу” (*Зубков Ю.* Высота критериев // Правда. 1972. 15 августа).

Вопрос, как сегодня принято говорить, интересный. Оставим в стороне его явно конъюнктурную направленность (мол, «Ревизор» символизирует “всю николаевскую Россию” - какая же тут может быть “печать интеллигентности”?). Обратимся к трактовке персонажа по существу: насколько она оправдана и каким образом она возникла.

И тут надо прежде всего заметить, что в сценической истории «Ревизора» - как при жизни Гоголя, так и после его смерти - выявились две традиции исполнения роли Городничего: петербургская, представленная И.И. Сосницким, первым исполнителем этой роли, и московская, связанная с именем М.С. Щепкина. Обе премьеры, как известно, последовали с интервалом в месяц с небольшим (19 апреля 1836 года - в петербургском Александринском театре, 25 мая - в московском Малом), и многочисленным зрителям было что сравнивать - или на основе собственного опыта, или по отзывам театральных рецензентов.

Одно из первых сопоставлений было сделано петербургским критиком ещё в 1838 году, после гастролей Щепкина: “Мы привыкли видеть в этой роли г. Сосницкого, и многие думали, что Городничий Гоголя именно таков и должен быть. Правда, роль Городничего одна из лучших ролей г. Сосницкого: он покажется вам в ней очень живым и натуральным, если вы хотите видеть в Сквознике-Дмухановском русского городничего этого рода вообще, без особенных признаков грубой провинциальности. Но таков ли именно

городничий уездного города, от которого, как сам же он говорит, «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь»? Может ли быть похож этот городничий на столичного полицейского чиновника, разумеется представленного в комическом виде? Мы знакомы отчасти с провинциальным бытом отдалённых отсюда губерний России, мы никогда не были вполне довольны игрою г. Сосницкого, впрочем, повторяем, весьма натуральною и живою. Нам всегда хотелось видеть в нём поболее унижения, трусости, которые так приличны Сквознику-Дмухановскому, человеку вообще не глупому, но отъявленному плуту, трусу в беде и дерзкому в счастье. И всё это нашли мы в игре Щепкина” (Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1838. № 32. С. 637-638; подпись: Л.Л.; по-видимому, это журналист и критик В.С. Межевич).

Значительно позднее (в 1886 году) параллель между обеими сценическими трактовками продолжил поэт и художественный критик П.М. Ковалевский. “...Это были два мало похожих один на другого типа. Щепкин и по южному своему темпераменту, и по дикции, по фигуре, голосу и по всей своей школе, чисто бытовой, дал Городничего совсем русского - плотоядного, пролазу и шельму, с грубоватою внешностью провинциального мелкого чиновника, умеющего отлично гнуть в бараний рог низших себя и пресмыкаться перед высшими; Сосницкий, сложившийся по типам французской комедии в переделках на псевдорусские нравы Хмельницкого и просто в переводах, имел внешность более общую - подвижного и тонкого, но холодного плута, голос и характер мягко стелющей лисы, от которой жёстко спится. Каждый по-своему был превосходен. Конечно, Щепкин был более типичный, как сказано, русский телесный человек, тёмный на всё, кроме уменья обойти, кого захочет <...> Щепкин умел найти одну-две ноты почти трагические в своей роли. Так, слова: «не погубите! жена, дети!..» - произносились им со слезами в голосе <...> И этот плут на минуту делался жалок. У Сосницкого он был скорее забавен, как попавший в западню тот хитрый зверь, на которого он был похож. И по телосложению оба артиста не были похожи: Щепкин был приземистый, толстенький, с

широким лицом; Сосницкий - высокий, с чертами лица продолговатыми и тонкими, оплывшими только в глубокой старости” (*Ковалевский П.* Юбилейные спектакли Гоголя в Петербурге // Русская мысль. 1886. Май. Отд. XVI. С. 181).

Всё это подтверждается и свидетельством в своё время известного драматурга Д.В. Аверкиева; это свидетельство восходит к его впечатлениям 1860-х годов. “Оба артиста <...> играли одинаково превосходно, различие в исполнении зависело в сильнейшей степени от самого рода дарования обоих: один (Щепкин) был по преимуществу комик, способности другого (Сосницкого) определялись так называемыми амплуа больших характерных ролей. У одного Городничий выходил простоватее, трусливее, и там, где был простор комической ярости, например в пятом акте, Щепкин делал чудеса; у Сосницкого Городничий выходил сдержаннее, более себе на уме; самое плутовство его было, так сказать, обработанное, не являлось как бы естественной принадлежностью лица, а походило на вещь, приобретённую долгим опытом” (Театр и искусство. 1909. № 12. С. 224).

Приведённые данные позволяют сделать некоторые выводы. Городничий Сосницкого имел более общий отпечаток; это был общерусский, в том числе и столичный, и в конце концов общечеловеческий тип; к такой трактовке, помимо собственно сценических данных, предрасполагала пройденная актёром школа французской классицистической комедии и её русских переделок и модификаций. Городничий же Щепкина имел ярко выраженный русский и притом провинциальный отпечаток; общечеловеческое проступало сквозь одежды местные и национальные.

Сосницкий играл сдержаннее и ровнее. Щепкин - импульсивнее и порывистее, роль строилась им, по выражению историка русского театра, “на скорых переходах от защиты к нападению” (*Алперс Б.* Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. С. 316), от торжества к сознанию поражения и наоборот.

Хитрость Городничего у Сосницкого была тоньше и вместе с тем холоднее, напоминала тщательно обдуманный план. Городничий же Щепкина словно импровизировал по ходу дела.

2

Не только Аверкиев, но и многие другие, писавшие о Щепкине-Городничем, как апогей его игры отмечали пятый акт. По поводу монолога Сквозника-Дмухановского, воображающего себя генералом, Белинский в 1840 году заметил: “Так проявляются грубые страсти животной натуры! Эта страсть - страсть бешеная: у нашего городничего сверкают глаза, в голосе тон исступления, движения порывисты. Если не верите - посмотрите на Щепкина в этой роли” («Горе от ума». Соч. А.С. Грибоедова // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. III. С. 468). Аполлон Григорьев в 1852 году: “Посмотрите на него в пятом действии, в сцене с купцами. Тут уже не прежний городничий, мокрая курица перед воображаемым ревизором, а Прометей, настоящий Прометей!” (*Григорьев А.А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 119). Критик применяет к Сквознику-Дмухановскому известное рассуждение из «Мёртвых душ» о способности русского чиновника к “превращениям”: перед начальством он “меньше даже мухи”, перед подчинёнными - “Прометей, решительный Прометей!” В такие минуты, по отзыву другого критика, Сквозник-Дмухановский выглядел “героическим, величавым мошенником” (Библиотека для чтения. 1863. Июль. Отд. XVIII. С. 118).

А затем - внезапное падение, и тут Щепкин вновь находил резкие краски, чтобы выразить отчаяние своего героя. “От горького сознания (по прочтении письма Хлестакова) «Вот когда зарезан, так зарезан! Убит, убит, совсем убит!» и крика: «Воротить его, воротить!» до высокого трагизма в жалобах: «Как одурачен городничий! Сосульку, тряпку принял за важного человека! Найдётся щелкопёр, бумагомарака, в комедию тебя вставит...» и до вопля к зрителям: «Чему смеётесь? Над собой смеётесь! Эх вы...» - всё было изумительно хорошо” (*Стахович А.А.* Клочки воспоминаний // Рампа и жизнь. 1909. № 32. С. 745). (Кстати, в тексте комедии реплика “Чему смеётесь? Над собой смеётесь...” не сопровождается ремаркой “к зрителям” и непосредственно адресуется Городничим обступившим его гостям. Щепкин обратил эту реплику “к стороне зрителей”, как сказано в гоголевской

«Развязке Ревизора», положив начало традиции, существующей по сей день. Подробнее об истории сценического воплощения этого пассажа см. в моей книге «Поэтика Гоголя. Вариации к теме». М., 1996. С. 226-227.)

В четвёртом же акте, когда Хлестаков сделал "предложение" Марье Антоновне, щепкинский Городничий впадал "в состояние столбняка <...> как бы деревянел на несколько минут всем корпусом и только махал кистями рук, вытянутых по швам, да слегка кивал головой" (*Баженов А.Н.* Сочинения и переводы. М., 1869. Т. I. С. 775).

Словом, Городничий у Щепкина - грубее и вульгарнее; у Сосницкого - более цивилизованный.

Различию игры соответствовало внешнее несходство: у Щепкина - невысокий рост, округлое брюшко; у Сосницкого - представительная "сценическая наружность, мягкий гибкий голос, грация и изящество манер" (Чествование памяти И.И. Сосницкого // Новости и Биржевая газета. 1894. № 49. С. 2). Этим определялся излюбленный типаж актёра: "...Кто сыграет лучше его какого-нибудь ловкого кавалерийского офицера?" (*В.А.* Петербургский театр // Северная пчела. 1836. № 84, 15 апреля). В столице Сосницкий слыл законодателем моды: "было время, когда носили причёски и галстуки a la Сосницкий" (Там же). В сущности, его внешние данные не благоприятствовали роли Городничего, что требовало от исполнителя преодоления самого себя; конечный результат достигался искусством перевоплощения, сопряжённого с отрешением от личного элемента.

Отсюда ещё одно отличие: щепкинский образ более лиричен или, во всяком случае, более личен; у Сосницкого - более объективен. Щепкина "вы везде и во всём узнаёте <...> Ему изменяет не талант, не искусство, но его фигура, какая-то одному ему свойственная манера, от которой он вполне никак не может отрешиться". Сосницкий же вполне умеет "отрешаться", но зато "в патетических сценах" зритель не находил в нём "этот трепет чувств, эту электрическую теплоту души, которыми Щепкин так обаятельно и так могущественно волнует массы..." (*Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 372-373).

На взгляд москвичей, привыкших к трактовке Щепкина,

Сосницкий ему значительно уступал. Белинский к Сосницкому-Городничему отнёсся прохладно; Вера Аксакова, передавая впечатления “всей семьи” (то есть ещё отца Сергея Тимофеевича и братьев Ивана и Михаила, находившихся в это время в Петербурге), писала 27 ноября 1839 года: “...Видели «Ревизора» и какая разница с тем, что у нас играют, начиная с Сосницкого, который ходит как-то согнувшись, изломанный какой-то, совсем нет той жизни, которая у нас всех одушевляет” (Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 576). Для многих петербуржцев игра Щепкина также служила эталоном. “Он умел так глубоко понять человеческую сторону этой драматической личности и так совершенно представить её, что совершеннее мы вообразить не можем” (*В.С[тоюнин].* Щепкин в роли гоголевского Городничего // Русский мир. 1859. 1 мая. С. 408-409).

Что же касается самого автора «Ревизора», то он отдавал должное обоим актёрам, и игра Щепкина не изменила его мнения о Сосницком: гоголевкий «Отрывок из письма...», в котором работа Сосницкого оценивалась в превосходной степени, если и был задуман и набросан после петербургской премьеры, то дописывался позднее (опубликован в 1841 году), после того как драматург уже познакомился с игрою Щепкина.

И тут следует исправить одну неточность. Существует мнение, что Гоголь углубил трактовку образа под влиянием Щепкина и отталкиваясь от игры Сосницкого. Первоначально, в «Отрывке из письма...», он ещё “характеризует городничего как чисто сатирический образ. В ту пору (1836 год) Гоголь не ищет сложных психологических линий в характере и поведении городничего. Сравнивая его с Хлестаковым, он замечает, что черты роли какого-нибудь городничего более *неподвижны и ясны.* Его уже обозначает *резко* собственная, *неизменяемая, чёрствая* наружность” (*Алперс Б.* Указ. соч. С. 318-319; курсив в цитате из Гоголя принадлежит Алперсу). Потом, ознакомившись с игрой московского актёра, Гоголь “резко меняет характеристику своего персонажа. В ней мы не найдём и следов сатирической маски. Черты городничего, когда-то представлявшиеся Гоголю неподвижными, становятся гибкими, живыми, эластичными” (Там же. С. 319).

Но, во-первых, как уже говорилось, «Отрывок из письма...» относится не к 1836 году, а к более позднему времени и, следовательно, учитывает игру обоих актёров. А во-вторых - и это самое главное - Гоголь говорит о “неподвижности” облика Городничего *в сопоставлении с Хлестаковым,* своего рода эталоном изменчивости и неуловимости. Это не значит, что Городничему вообще не свойственна многосторонность; она, так сказать, уже исконно заложена в нём. Во всяком случае, его квалификация как “сатирической маски” изначально не адекватна, как, впрочем, по отношению почти к любому гоголевскому персонажу. Что же касается различия сценических трактовок Щепкина и Сосницкого, то оно, как мы говорили, развивалось в другой плоскости.

3

Между тем оба актёра дали толчок двум традициям в отечественном театре. “По словам Аверкиева, после того как Щепкин и Сосницкий сошли со сцены, всем преемникам их приходилось только выбирать, кому из двух образов следовать” (Театр и искусство. 1909. № 12. С. 224). Так, например, москвич И.В. Самарин, по свидетельству современника, “придерживался щепкинской традиции”. “Припомнив в подробностях игру покойного артиста <...> его приёмы, его понимание отдельных мест роли, г. Самарин позаботился об усвоении и выразительной передаче всего этого”; при том однако, что в целом “самаринский городничий измельчал против щепкинского городничего” (*Баженов А.Н.* Указ. соч. С. 775, 776; ср. другую точку зрения, едва ли оправданную, будто щепкинская трактовка “не привилась на русской сцене” - *Алперс Б.* Указ. соч. С. 321).

Как же соотносится игра Сосницкого и Щепкина с художественной мыслью «Ревизора»? Упомянутый рецензент «Правды» точно знает, что ей соответствует, а что нет. Однако разделить его категоризм не представляется возможным.

Вспомним авторский комментарий из «Предуведомления для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”»: “Человек этот более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывёт в руки. Из-за этой заботы ему некогда было взглянуть построже на жизнь или осмотреться получше на себя.

Из-за этой заботы он стал притеснителем, не чувствуя сам, что он притеснитель, потому что злобного желанья притеснять в нём нет...” И в другом документе, озаглавленном «Характеры и костюмы. Замечания для г.г. актёров»: “Городничий <...> очень не глупый, по-своему, человек. Хотя и взяточник, но ведёт себя очень солидно; довольно сурьёзен; несколько даже резонёр; говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно. Черты лица его грубы и жёстки <...> Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души”.

Отсюда видно, что каждый из актёров передавал (и усиливал) определённые тенденции авторской интерпретации. Сосницкий подчёркивал больше то, что драматург говорил о благообразии, уравновешенности, внешнем приличии своего героя (“хотя и взяточник, но ведёт себя очень солидно”); Щепкин - то, что касалось его природной грубости, резкого перехода “от страха к радости, от низости к высокомерию”.

Всё это создало предпосылки последующих модификаций, порою же взаимодействия традиций. Пример взаимодействия - трактовка роли Городничего В.Н. Давыдовым, с 1880 года актёром Александринского театра; Давыдова считали “после Щепкина <...> несомненно лучшим её исполнителем” (*Брянский А.* Владимир Николаевич Давыдов. 1849-1925. Жизнь и творчество. Л.-М., 1939. С. 92).

По свидетельству А.А. Стаховича, Давыдов был близок к интерпретации Щепкина, “огня и мощи которого Давыдову не везде хватало, но которого он гениально превзошёл в последней сцене” (*Стахович А.А.* Указ. соч.). Вместе с тем в игре Давыдова отмечали отсутствие “оскотиненности”, того “зверски искажённого лица, той жестокости, которые доминировали в замечательном по-своему исполнении этой роли артистом И.М. Ураловым”. По сравнению со своими предшественниками Давыдов “значительно смягчил образ Сквозника-Дмухановского. В нём совершенно не чувствовалась «щетина» <...> В характере Городничего Давыдов особенно оттенял черту лисьего лукавства. Он передавал эту черту в интонациях и мимике с необыкновенным искусством, сочностью и яркостью,

разнообразием и непосредственным комизмом”. “Этот благодушный комизм создавал исключительный контраст в бурном исполнении Давыдовым монолога «Чему смеётесь» <...> Из бархатных лап неожиданно выступали цепкие когти хищника” (*Брянский А.* Указ. соч. С. 93-94).

К приведённой характеристике необходимо, однако, то уточнение, что Давыдов начинал не на пустом месте: именно Сосницкий первый представил своего героя не как грубого провинциального мужлана, а расчётливого хищника - сравнение с лисой было применено впервые именно к нему (“...характер мягко стелющей лисы”). С другой стороны, игра контрастами, внезапными переходами, особенно проявившаяся в пятом акте, приближала Давыдова к щепкинской традиции.

Со временем краски в игре Давыдова несколько изменились. Жёсткость ещё более сгладилась, появилось даже очарование. Известный критик А.Кугель (Homo novus) в 1915 году, в связи с пятисотым исполнением «Ревизора» в Александринском театре, писал: “В.Н. Давыдов, конечно, очаровательный городничий. Помню его, когда он давал больше оскотиненности и жёсткости в Сквознике-Дмухановском. Нынче он у него выходит мягче, незлобивее, человечнее, без тени обличительства. Ну что ж, и это хорошо, может быть даже лучше... И разве Сквозник-Дмухановский такой уж тяжёлый, давящий человек, от которого страшно становится? Да помилуй, ведь кругом всё Сквозники, а ничего живём, пока Бог грехам терпит” (Театр и искусство. 1915. № 44. С. 819). И снова мы можем констатировать: исток этой тенденции - в тексте комедии и в авторских комментариях (“...злобного желанья притеснять в нём нет; есть только желанье прибирать всё, что ни видят глаза”), а также в трактовках первых исполнителей роли.

Таким образом, обе сценические традиции, пройдя через более чем полуторастолетнюю историю русского театра, отозвались и в современных интерпретациях. Так, у Кирилла Лаврова в упомянутой постановке Ленинградского (теперь Санкт-Петербургского) Большого драматического театра Городничий отличается внешним лоском, благообразием и ближе к столичному чиновнику. В исполнении же Анатолия Папанова в Московском театре сатиры (премьера в том же 1972

году; режиссёр Валентин Плучек) Сквозник-Дмухановский жёстче, резче, грубее, примитивнее.

Следование определённым образцам: с одной стороны, Сосницкому, с другой - Щепкину здесь налицо.

Манн Ю. 2002. «Сквозник-Дмухановский в двух ликах». - Литература. Прил. к газ. "Первое сентября". № 9(489). 1-7 марта 2002: 4-5.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ, НЕ ПОХОЖЕЕ НА ДРУГИЕ: «НОЧИ НА ВИЛЛЕ» ГОГОЛЯ

Именно так определил «Ночи на вилле» К.В. Мочульский: “...Они стоят совершенно особо в гоголевском творчестве и не похожи ни на одно его произведение”. Этот сохранившийся в отрывках и, по-видимому, незаконченный текст заключил в себе тугой узел проблем как личного, так и творческого характера.

Но вначале о тех событиях, которые предшествовали созданию этого произведения и легли в его основу.

“Не житьё на руси людям прекрасным...”

Весной 1839 года Гоголь испытал потрясение, равносильное утрате близкого человека. В Риме чуть ли не на его глазах умер Иосиф Виельгорский, замечательно одарённый и обаятельный юноша.

В семье графа Михаила Юрьевича Виельгорского, известного государственного деятеля и мецената, и его жены Луизы Карловны было пятеро детей: три дочери - Анна, Аполлинария и Софья - и два сына - Иосиф и Михаил. Иосиф, родившийся в 1817 году, был старшим.

Питомец Пажеского корпуса, он стал соучеником наследника, будущего царя Александра II. Выбор, сделанный императорской фамилией, был продиктован педагогическими соображениями: для великого князя, по словам А.О. Смирновой-Россет, “это товарищество было нужно, как шпоры для ленивой лошади. Вечером первый подходил тот, у кого были лучшие баллы, обыкновенно бедный Иосиф, который краснел и бледнел <...> Наследник не любил Виельгорского, хотя не чувствовал никакой зависти: его прекрасная душа и нежное сердце были далеки от недостойных чувств. Просто между ними не было симпатии. Виельгорский был слишком серьёзен, вечно рылся в книгах, жаждал науки, как будто спеша жить, готовил запас навеки”.

Примерно такую же характеристику Виельгорскому даёт и другая осведомлённая современница баронессы, Мария

Петровна Фредерикс, бывшая фрейлиной императрицы. Правда, в её трактовке отношение будущего императора к его соученику предстаёт в более выгодном свете: “Граф Иосиф Михайлович был взят другом и товарищем к наследнику Александру Николаевичу, который его нежно любил, и Иосиф Михайлович имел большое и хорошее влияние на цесаревича”.

О замечательных качествах Виельгорского говорит и Антонина Блудова, фрейлина, дочь министра внутренних дел Дмитрия Николаевича Блудова: “...Благородный и умный, чистый и честный друг будущего царя - Иосиф Виельгорский <...> сошёл в могилу, не тронутый нравственной заразой светской среды. Она томила его молодую душу, и он убегал от неё в тесный круг своей или самой царской семьи и в учебную комнату, где слушал с великим князем мирные и нравственные речи и уроки, согретые любящею душою и спокойным духом Жуковского и честным прямодушием Мердера и Плетнёва”. Жуковский, Мердер и Плетнёв - общие наставники Виельгорского и великого князя.

Предоставим же слово одному из них - генерал-адъютанту Карлу Карловичу Мердеру (1788-1834). 5 января 1829 года он записывает в дневнике: “Вечером играли в оловянные солдаты. За всю неделю великий князь по поведению был первым. Виельгорский же был первым в науках” .

Записки и дневник Виельгорского (опубликованные недавно Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер[1]) дорисовывают облик этого юноши, совестливого и требовательного к себе. В «Исповеди» он беспощадно обличает свои пороки, такие как “скрытность”, “вспыльчивость”, “трусость”. К числу пороков причисляет он и “застенчивость”: “при каждом случае, при каждом слове, часто от одной мысли я краснею” (свойство, отмечавшееся и его современниками, например, А.О. Смирновой). Кается Виельгорский и в “мизантропии”: “Я люблю быть в своей комнате и не только убегать от людей, но даже своё семейство, в котором не вижу большого ко мне расположения. Эта мысль иногда меня приводит в отчаяние”. Подтверждается записями Виельгорского и холодность отношений его с великим князем, о которой говорила та же Смирнова. “Одни формы, - сетует Виельгорский, - никакой

дружбы, одно знакомство приятельское”.

Молодой человек чувствует себя одиноким везде - и дома, и в “учебной комнате”, и в свете. “Вообще общества дамского я не люблю; однообразность и банальность разговоров мне противна; притом же я некрасив, нелюбезен, sans le bel esprit (неостроумен), скучен, застенчив; без меня много франтов. Танцевать также не охотник”.

Это не мешает Виельгорскому быть весьма восприимчивым к женской красоте, хотя застенчивость и неверие в себя его сковывают. Запись от 17 апреля 1838 года о сёстрах Сент-Альдегонд, которых он встретил на балу в Аничковом дворце: “Обе они очаровательны <...> Они произвели на меня сильное впечатление <...> Вечером, ложась спать, только о них и думал”. Признание это небезынтересно ввиду тех подозрений, которые вызовет Виельгорский (а также Гоголь) у более позднего, современного исследователя. Но об этом речь впереди.

Стоит привести ещё то место, где Иосиф характеризует свои “религиозные понятия”. “Я вообще не имею большой веры в обрядах церковных, хотя некоторые считаю необходимыми. Мне кажется, что наша церковь имеет много варварского. Я никак не постигаю святости мощей, которые меня (так! - Ю.М**.**) опротивела; я потерял всякое уважение [к] монашеству”. В отвращении к обрядовой стороне христианства (в частности православия) и особенно к поклонению мощам Виельгорский явно сближается с лютеранством.

В последних числах мая 1838 года Виельгорский вслед за императорской фамилией приехал в Берлин. Здесь у Иосифа открылось кровохарканье - симптом страшной болезни. Пришлось отказаться от путешествия вместе с императорской свитой и срочно направиться для лечения в Карлсбад, потом на озеро Комо в Швейцарию, потом в Италию. 14 ноября Иосиф вместе с отцом прибыл в Рим и поселился на виа деи Понтефичи, дом № 49.

А спустя несколько дней Виельгорские встретились с Гоголем. 20 (8) ноября Михаил Юрьевич сообщал Жуковскому: “Видел я Гоголя, которого можно назвать *Римским Гоголем.* Он помолодел, об тебе много спрашивал и с нетерпением

ожидает...” (курсив в оригинале). Встреча с Гоголем произошла, скорее всего, на виа деи Понтефичи и в таком случае в присутствии Иосифа. Вероятно, они были знакомы ещё по Петербургу - это заключение можно сделать из гоголевских слов: “Мы давно были привязаны друг к другу, давно уважали друг друга...”

Через несколько дней, 30 ноября, Виельгорский-старший сообщал Жуковскому: “Гоголь бывает у меня и читал начало «Мёртвых душ»”. Конечно же, слушателем гоголевской поэмы был и Иосиф.

Затем, 20 декабря, следует запись Иосифа Виельгорского: “*Гоголь*. Открытие нового Корреджио. Процесс. «Мёртвые души»”. Имя Гоголя подчёркнуто Виельгорским, видимо, в знак важности этой встречи. Возможно, состоялся разговор о «Мёртвых душах» или, скорее всего, новое чтение. Что же касается упоминания “процесса” и Корреджио, то, по вполне вероятному предположению Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер, речь шла “об обнаружении новой, ранее неизвестной работы Корреджио и связанным с этим судебным разбирательством”.

Незадолго перед этим, 16 декабря, в Рим приехал наследник вместе со свитой и, надо отдать ему должное, несколько раз наведывался на виа Понтефичи. “Поутру видел бедного Иосифа Виел[ьгорского], - записывает Александр после одного из посещений, - лицом, я нахожу, он поправился, но чрезвычайно слаб и жалуется на грудную боль, боюсь я за него очень”. Вместе с наследником в Рим приехал и Жуковский, который тоже неоднократно навещал больного (согласно дневнику поэта - 20, 24 и 29 декабря). Бывали у него и другие русские путешественники - А.Д. Чертков с женою, Шевырёв и его жена Софья Борисовна, графиня А.А. Толстая с сыном Алексеем, начинающим писателем...

В сочельник православного Рождества (24;декабря/ 6 января) почти вся русская колония собралась в посольской церкви. Виельгорские, по причине болезни Иосифа, не присутствовали. Но Гоголь, скорее всего, был.

Не участвовали Виельгорские и в праздничном обеде, устроенном 27 декабря в честь “дня рождения” Гоголя (на самом деле Гоголь, как известно, родился 22.III (1.IV) 1809

года).

Оставшиеся у него скудные силы Иосиф отдавал научным занятиям, разбору материалов. Вместе с Александром Ивановичем Барятинским, будущим фельдмаршалом, также находившимся в свите наследника, он собирал коллекцию книг и документов для изучения русской истории.

Приехавший в Рим М.П. Погодин записал в дневнике 12 марта 1839 года: “Познакомился с молодым графом Виельгорским, который занимается у неё (княгини Волконской. - Ю.М.) в гроте по предписанию врача пользоваться как можно более свежим воздухом. Рад был удостовериться, что он искренне любит русскую историю и обещает полезного деятеля. Его простота, естественность меня поразили. Не встречал я человека, до такой степени безыскусственного, и очень удивился, найдя такого в высшем кругу, между воспитанниками двора”.

Спустя несколько дней, 15 марта: “Молодой граф В. (так! - Ю.М.) показывал мне свои материалы для литературы русской истории. Прекрасный труд...” Заметим, кстати, что интерес Виельгорского к истории небезразличен был и Гоголю. “...Но, - продолжает Погодин свою запись, - приведёт ли Бог кончить (этот труд. - Ю.М.). Румянец на щеках не предвещает добра”.

В течение месяца состояние больного резко ухудшилось. В мае (письмо не датировано) Гоголь сообщает Шевырёву, что “дни и ночи” проводит “у одра больного Иосифа <...> Бедненькой, он не может остаться минуты, чтобы я не был возле”. Это подтверждается письмом Виельгорского-отца Жуковскому от 14 мая (н.ст.): “Гоголь <...> приходит бодрствовать ночью и целые дни проводит с нами...”

21 мая наступил кризис. Решено было перевезти Иосифа окончательно на виллу Волконской. 5 мая Гоголь сообщает выехавшему из Италии Погодину, что Виельгорский умирает. “Не житьё на Руси людям прекрасным. Одни только свиньи там живущи”.

Горестную судьбу юноши Гоголь воспринимает под знаком его резкого контраста, роковой несовместимости таланта и благородства с обычаями и моралью света - так же, как он воспринял двумя годами раньше смерть Пушкина. “Бедный мой

Иосиф! - пишет он своей бывшей ученице Марии Балабиной, - один единственно прекрасный и возвышенно благородный из ваших петербургских молодых людей, и тот!.. Клянусь, непостижимо странна судьба всего хорошего у нас в России! Едва только оно успеет показаться - и тот же час смерть!" Гоголь думает о достойном претенденте на руку Балабиной: "Я перебирал всех молодых людей наших в Петербурге: тот просто глуп <...> тот ни глуп ни умён, но бездушен, как сам Петербург. Один был человек, на котором я остановил взгляд, - и этот человек готовится не существовать более в мире..." В том же письме, датированном 30 мая (н.ст.), Гоголь сообщает, что проводит "бессонные ночи" у постели умирающего.

Иосиф Виельгорский умер 2 июня, около 7 часов пополудни. 5 июня Гоголь писал Данилевскому: "Я похоронил на днях моего друга, которого мне дала судьба в то время, в ту эпоху жизни, когда друзья уже не даются"[2].

Загадочный эпизод

Кончине Виельгорского предшествовал эпизод не удавшегося обращения его в католичество, что повлияло на отношения Гоголя с княгиней Зинаидой Волконской. Эпизод этот, во многом не прояснённый, известен из следующего рассказа княжны Репниной гоголевскому биографу В.И. Шенроку.

"Когда умирал Иосиф Виельгорский, то у него ежедневно бывали Елизавета Григорьевна Черткова, урождённая Чернышёва, графиня Марья Артемьевна Воронцова и, наконец, Гоголь. Зинаида Александровна была уже тогда ярая католичка, и мне рассказывали, что Гоголь пошёл прогуляться и вместе поискать священника для исповеди умирающего. Гоголь же потом сам читал для него отходную. Молодой Виельгорский причащался в саду, и мой отец (князь Н.Г. Репнин. - Ю.М.) поддерживал его и читал за него: «Верую, Господи, и исповедую». Но когда он умирал, то в его комнате уже был приглашённый княгиней Волконской аббат Жерве. Зинаида Александровна нагнулась над умирающим и тихонько шепнула аббату: «Вот теперь настала удобная минута обратить его в

католичество». Но аббат оказался настолько благороден, что возразил ей: «Княгиня, в комнате умирающего должна быть безусловная тишина и молчание». Тем не менее моя тётка (то есть княгиня З.А. Волконская - Ю.М.) что-то ещё пошептала над Виельгорским и потом проговорила: «Я видела, что душа вышла из него католическая»". В.Н. Репнина отмечает: после того, что произошло, Волконская резко изменила своё отношение к Гоголю.

Помимо приведённого свидетельства, мы располагаем ещё одним документом, относящимся к этому эпизоду, - письмом княгини Волконской к С.П. Шевырёву, написанным на следующий день после смерти Виельгорского. "Иосифа нет. Он вчера кончил свою жизнь, а Жерве обедал у меня <...> Мне что-то сердцу сказало: пора домой. Встретила гр. Риччи, он искал Гогела (так! - Ю.М.), не нашли. Гр. М.Воронцова была при нём и прибежала вовремя, и мы окружили его постелю <...> Он ничего не отказывал, молился со мной, любил Богоматерь и правду, заслужил последнюю помощь, таинственный свет".

В этих свидетельствах, особенно в рассказе Репниной, много противоречий и загадок. Это понятно: как отмечено ещё Н.А. Белозерской, "Репнина не присутствовала при описываемой сцене и передаёт её с чужих слов и, кроме того, через длинный промежуток времени". Однако из сопоставления обоих документов вырисовывается главный смысл эпизода, а именно то, что княгиня Волконская хотела обратить умирающего в католичество. Известно, что подобное намерение обнаруживала она не в первый раз, что и в отношении Гоголя питала она такую надежду. Весьма критическое отношение Виельгорского к православному церковному быту (о чём говорилось выше) могло только укрепить княгиню Волконскую в её планах. Естественно, что в письме к Шевырёву княгиня не могла открыто сказать о цели своих усилий, однако фразы типа "заслужил последнюю помощь, таинственный свет" и так далее свидетельствуют именно об этом. Тем не менее последний шаг сделан не был - так же, как в своё время не состоялся он и в отношении Гоголя.

По смыслу рассказа Репниной, виноват в этом оказался именно Гоголь (за что и "возненавидела" его княгиня). Однако

степень “вины” Гоголя совершенно неясна. Гоголь, мол, отправился “поискать священника”, но не уточнено, какого: ведь православного священника в Риме на каждом углу не встретишь. Напрашивается мысль, что Гоголь пошёл за священником из русской посольской церкви. Косвенно это подтверждается фактом, ставшим известным совсем недавно благодаря разысканиям Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер.

Выяснилось, что Гоголя не было у Виельгорского в час его предсмертной агонии. Собственно, об этом можно было догадаться и из слов Волконской (“...Он искал Гогела, не нашли”), но другое лицо, а именно Софья Борисовна Шевырёва говорит о том же совершенно определённо и дважды: в дневниковой записи, сделанной в тот же день в 11 часов вечера (Гоголь пришёл “только после кончины молодого графа”), и на другой день в письме к мужу (“Гоголь ушёл за час до кончины и вернулся, только когда его уже не стало”). Объяснение этому факту может быть двояким. Гоголь ушёл, не в силах видеть предсмертные муки близкого человека, избегая страшного потрясения нервов - именно так он поступит много лет позже, отказавшись прийти на похороны жены Хомякова. Но, возможно, он действительно ушёл, чтобы привести православного священника, что совпадает с версией, сообщаемой княжной Репниной.

Но если это и так, то выполнить своё намерение Гоголю не удалось, и решающую роль в несостоявшемся обращении сыграло тактичное поведение аббата Жерве (его присутствие подтверждается и письмом Волконской, и дневниковой записью Шевырёвой).

С большей определённостью можно говорить не столько о каком-либо конкретном шаге Гоголя и его мотивах, сколько общем неодобрительном отношении к намерению княгини Волконской. Руководствоваться Гоголь мог теми же соображениями, что и в своём собственном случае несколькими месяцами раньше, - и прежде всего убеждением, что “религия наша, как и католическая, совершенно одно и то же, и потому совершенно нет надобности переменять одну на другую”. Гоголь был столько же толерантен - по крайней мере до середины 1840-х годов - к католицизму как к конфессии,

сколько неуступчив в вопросе своего личного участия, точнее *неучастия,* в самом акте обращения, даже в качестве третьего лица, посредника.

Всё это, конечно, не могло понравиться Зинаиде Волконской, хотя вывод княжны Репниной, что та “возненавидела” Гоголя, преувеличен: отношения их просто стали холоднее. Гоголь продолжает видеться с Волконской: в феврале 1841 года он читает в её доме, в палаццо Поли, «Ревизора»; примерно в это же время посещает загородную виллу Волконской; в ноябре 1842 года Гоголь получает от неё корреспонденцию Шевырёва. В январе же следующего года писатель приводит на виллу Волконской приехавшую в Рим А.О. Смирнову, показывает ей находящуюся здесь достопримечательность - арки римского водопровода. Правда, в феврале 1847 года в ответ на критику Шевырёвым “религиозных экзальтации” Волконской (и заодно Гоголя) писатель замечает, что “её давно не видел”, но при этом от каких-либо собственных упрёков в адрес княгини воздерживается.

Откровения ночи

Теперь о проблематике, непосредственно отразившейся в произведении «Ночи на вилле». Название (принадлежащее автору) предельно конкретно: это реальное времяпрепровождение Гоголя на вилле княгини Волконской у одра умирающего; и вместе с тем само понятие “ночи” заключает в себе концентрированный эстетический смысл. Одна грань этого образа уже достаточно отчётливо была явлена в гоголевском творчестве: ночь как время решительного противостояния роковых сил, прорыва на поверхность бытия иррациональной и демонической стихии («Ночь перед Рождеством», «Портрет», «Невский проспект» и так далее). Но теперь тот же образ раскрылся в другом, необычном для Гоголя аспекте: ночь как время откровений, предельного обнажения чувств и мыслей, интимных признаний - в русле той жанровой традиции, которая представлена «Жалобой, или Ночными размышлениями о жизни, смерти и бессмертии» Эдуарда Юнга (1742-1745), «Гимнами к ночи» Новалиса (1800),

«Флорентийскими ночами» Гейне (1836), а также лирикой Тютчева; из более поздних произведений назовём ещё «Русские ночи» (1844) В.Ф. Одоевского.

Есть свидетельство о том, что отец Иосифа Михаил Юрьевич Виельгорский хотел, чтобы Гоголь написал об умершем "строк десяток" для римского еженедельника «Diario di Roma»[3]. Однако «Ночи на вилле» явно превышают жанр некролога - не только своей мощной лирико-философской стихией, но и тем, что на первый план выходит их автор. Это ближе к исповеди - жанру для Гоголя редкому, - причём ближе не столько к «Авторской исповеди», с её рассудочностью, взвешенностью, аналитичностью, сколько к раннему, эспрессивному наброску «1834». Последний, правда, был лишь записью для себя; «Ночи на вилле» рассчитаны на потенциального читателя. Известно замечание об исповеди, содержащееся в «Герое нашего времени»: "*Исповедь* Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал её своим друзьям". В гоголевском произведении очень чувствуется этот "недостаток": установка на читателя организует материал, определяет стиль; исповедующийся видит себя в зеркале чужого восприятия. Ему крайне важно в чём-то убедить других, равно как и себя, - в чём же?

С лёгкой руки известного американского учёного Саймона Карлинского, в гоголевском тексте порою видят выражение гомосексуальных наклонностей писателя, наконец-таки нашедших своё полное воплощение[4]. По поводу этого утверждения можно заметить следующее.

Как известно, внутренний спектр дружеского (как и любовного) чувства сложен; в основной эмоциональный тон проникают иные, порой контрастные интонации. У Гоголя по отношению к юноше звучат нежность, ласковость, как к женщине; почти такие же чувства отражены в его письмах, рассказывающих об Иосифе Виельгорском, но при этом автор чуть ли не специально замечает, что оба они сошлись "решительно братски". Словом, одно дело - сложность дружеского чувства, другое - то, что сегодня называют сексуальной ориентацией.

Сама открытость Гоголя как в письмах, так и в

лирическом эссе, повторяем, рассчитанном на читателя, говорит сама за себя. В те времена отношение к подобного рода связям было достаточно определённым (вспомним хотя бы пример Дондукова-Корсакова и пушкинскую эпиграмму на него), понятия “сексуального меньшинства” как меньшинства законного не существовало. Следовательно, если придавать гоголевским душевным излияниям тот смысл, какой им придаётся американским исследователем, то придётся видеть во всём этом не просто невольное саморазоблачение, но сознательную, аффектированную демонстрацию порока, что едва ли возможно. Тем более что, как верно отмечено в современном исследовании, “русская культура первой половины XIX века не знает поэтизации гомосексуальной любви <...> Мужеложество понималось как грязь и грех и потому могло служить темой лишь для циничных и грубо непристойных шуток” (Е.Э. Лямина, Н.В. Самовер).

Нужно учесть и другое обстоятельство: если гоголевское время не знало “поэтизацию гомосексуальной любви”, то оно очень даже знало поэтизацию дружбы как чувства, исполненного нежности и чуткой ласковости. Ещё помнилась эпоха Карамзина, “эпоха чувствительности”, с её культом дружбы, не стесняющейся знаков своего выражения. “Я *обнимал* тебя в последний раз, неоценённый друг души моей! в последний раз видел твою чувствительность! Ты *любил* меня - и никогда *любовь* твоя не была так красноречива, как в сию минуту!” Это строки из карамзинского эссе «Цветок на гроб моего Агатона», обращённого к умершему юноше Александру Петрову. Кстати, едва ли мимо внимания Гоголя, с его интересом к Карамзину, прошло это произведение; во всяком случае «Ночи на вилле» (что, кажется, ещё не отмечалось) очень близки к жанру именно такого, непосредственного отклика на свершившуюся трагедию, своеобразной эпитафии, живого поэтического “цветка”, положенного на ещё свежую могилу.

И при этом в гоголевском исповедальном отрывке заключена насущная жизненная потребность, имеющая отношение к его собственной биографии, личной и писательской. Но вначале одна-две параллели к «Ночам на вилле».

Первая - довольно неожиданная - из «Мёртвых душ». Зачин шестой главы. Знаменитое “лирическое отступление” об ушедшей молодости. “Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту <...> Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на её пошлую наружность; моему охлаждённому взору неприютно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! О моя свежесть!”

Сходное состояние души запечатлено в гоголевском письме к Марии Балабиной, написанном 5 сентября (н.ст.) 1839 года, вскоре после кончины Иосифа Виельгорского: “Я вспомнил мои прежние, мои прекрасные года, мою юность, мою невозвратимую юность, и, мне стыдно признаться, я чуть не заплакал. Это было время свежести (*нрзб.*) молодых сил и порыва чистого <...>

Но оставим это. Я не люблю, мне тяжело будить ржавеющие струны во глубине моего сердца <...> Ужасно найти в себе пепел вместо пламени...”

Гоголь очень остро переживал свой тридцатилетний рубеж, который, между прочим, почти буквально совпал с периодом общения с Иосифом Виельгорским и с его кончиной. И письмо к Балабиной, и пассаж из «Мёртвых душ» пронизаны тем же переживанием (в последнем случае оно, разумеется, поднимаясь над своей биографической основой, входит в сложную художественную систему поэмы). Оно же, это переживание, определяет эмоциональный спектр «Ночей на вилле», но - с одним существенным отличием. Отталкиваясь от того же переживания, заключительные строки сохранившегося отрывка сообщают ему нечто новое - перспективу возрождения: “...Ко мне возвратился летучий свежий отрывок моего юношеского времени, когда молодая душа ищет дружбы и братства между молодыми своими сверстниками и дружбы решительно юношеской, полной милых, почти младенческих мелочей <...> И все эти чувства сладкие, молодые, свежие - увы!

жители невозвратимого мира - все эти чувства возвратились ко мне”.

Болезнь друга дала Гоголю возможность ощутить свою способность к состраданию, к душевному потрясению, а это состояние ещё и творческое, ибо оно питает художественную энергию, столь необходимую для продолжения его главной книги, внушает уверенность, что задуманное будет выполнено. Вспомним ещё раз, что «Ночи на вилле» были рассчитаны на потенциального читателя (другое дело, что самим фактом незавершения произведения автор объективно отменил эту установку) - это значит, что хотя бы поначалу Гоголь испытывал потребность сделать пережитое им душевное потрясение событием публичным. Ведь все составляющие картины - и болезнь друга, и ночные бдения у его постели, и сама вилла - были легко узнаваемы, а значит, всё происходящее безошибочно соотносилось бы с самим Гоголем.

Но так же, как и пробудившуюся надежду, перспективу возрождения, писателю важно было запечатлеть - и сделать фактором публичным - внезапный финал этой истории, когда неумолимая развязка ввергнула его в прежнюю бесчувственность. “Затем ли пахнуло на меня вдруг это свежее дуновение молодости, чтобы потом вдруг и разом я погрузился ещё в большую мертвящую остылость чувств, чтобы я вдруг стал старее целыми десятками, чтобы отчаяннее и безнадёжнее я увидел исчезающую мою жизнь”. Словно перед нами то самое состояние угасания, что запечатлелось в зачине шестой главы «Мёртвых душ»[5], но и тут замечается одно существенное отличие. В «Мёртвых душах» - это результат естественного физического старения, постепенного угасания чувств; если и были за всем этим бедственные события и разочарования, то они остались, говоря современным языком, за кадром. В «Ночах на вилле» - это страшный удар, смерть молодого, чудесного, боготворимого и реального существа (всё это также легко угадывалось в тексте). И Гоголь, очевидно, хотел, чтобы и эта составляющая его душевного потрясения стала известна публике[6].

У постели Иосифа Виельгорского Гоголь встретился “впервые лицом к лицу со смертью” (К.Мочульский). Брат Иван

умер, когда Никоше было десять лет; известие о смерти отца настигло его в Нежине; кончину Пушкина он переживал за границей, во Франции и Италии; умирание же Виельгорского видел изо дня в день, от часа к часу, и это зрелище потрясло его. Оказалось, никакая сила привязанности и любви к обаятельному и одарённому юноше не способна была его защитить. Гоголем овладело ощущение скоротечности, хрупкости всего на свете, в том числе и в первую очередь - прекрасного. “Я ни во что теперь не верю и если встречаю что прекрасное, тотчас же жмурю глаза и стараюсь не глядеть на него. От него несёт мне запахом могилы”.

Гоголю было свойственно двоякое отношение к смерти. В сентябре 1836 года в связи с кончиной П.О. Трушковского (мужа сестры Марии Васильевны) он писал, что смерть близкого человека следует считать “за ничто, если хотим быть христианами”. Позднее Гоголь, вопреки всем правилам такта, будет порицать Сергея Тимофеевича и Ольгу Семёновну Аксаковых за то, что они, по его мнению, чрезмерно переживали смерть их семнадцатилетнего сына Миши. Но встретившись со смертью дорогого человека воочию, Гоголь сам поддался потоку мучительных, изнуряющих чувств. Эти чувства запомнятся ему навсегда, так же, как и состояние умирающего Виельгорского. Позднее, описывая пережитый им в конце лета 1840 года кризис, он скажет, что на него напали “та самая тоска и то ужасное беспокойство, в каком я видел бедного Виельгорского в последние минуты жизни”.

В.Сечкарев полагает, что именно это событие подготовило последующий “религиозный поворот” Гоголя. Во всяком случае, с этого момента религиозные устремления писателя усиливаются; есть свидетельства, что он приступает к более систематическому чтению и даже изучению Библии. Кстати, книга, которой он пользовался, была снабжена дарственной надписью Иосифа Виельгорского: “Другу моему Николаю. Вилла Волконская”.

Возвращаясь к «Ночам на вилле», следует подчеркнуть, что это единственное известное нам автобиографическое художественное произведение Гоголя, причём имеют значение оба составляющих этого понятия - и автобиографизм, и

художественность.

В аспекте художественности Гоголь запечатлевал переход к освоению новых эстетических возможностей - сокровенных признаний, ночных исповедей, предельных психологических откровений, вылившихся в смешанный жанр исповеди и эпитафии. В аспекте биографизма - возможность отражения и публичной демонстрации обстоятельств и проблем своей реальной жизни. Ни одно из произведений Гоголя не открывало такого широкого доступа в художественный текст личным элементам, так как последние неизбежно подвергались “цензурному” просеиванию и отбору. Каков, например, автор в «Мёртвых душах», самом личном после «Ночей на вилле» гоголевском произведении? Это одинокий странник, бессемейный, не связанный службой, в творческой своей ипостаси это “историк”, бытописатель, в высшие моменты своего бытия - пророк, визионер; но мы ничего не знаем о его реальных связях, контактах, душевных кризисах, эволюции - всё это стилизовано и обобщено (пассаж о двух писателях в зачине 7-й главы).

Не то - «Ночи на вилле». К тому, что уже было сказано выше, ещё один факт. “Ты, кому попадутся, если только попадутся в руки эти нестройные, слабые строки <...> ты поймёшь меня <...> Ты поймёшь, как гадка вся груда сокровищей и почестей, эта звенящая приманка деревянных кукол, называемых людьми. О, как бы тогда весело, с какою бы злостью растоптал и подавил всё, что сыплется от могущего скипетра полночного царя, если б только знал, что за это куплю усмешку, знаменующую тихое облегчение на лице его”. С одной стороны, это типичная романтическая антитеза, заострённая социально и, так сказать, исторически (“Непостижимо странна судьба всего хорошего у нас...”). С другой - реальная коллизия реального лица (об отчуждении Иосифа Виельгорского от придворной среды, от двора, включая и самого наследника, соучеником которого он был, как мы знаем, свидетельствуют мемуаристы). Но кроме того, это и собственные, чрезвычайно обострённые и в немалой степени аффектированные переживания Гоголя после премьеры «Ревизора», отъезда за границу, наконец, после получения известия о гибели Пушкина.

В этом психологическом комплексе значима и такая деталь, как упоминание “полночного царя”.

В самом деле: всемерно заостряя противостояние поэта и толпы, Гоголь в своей реальной жизни выстраивал такую парадигму, в которой на стороне поэта оказывается император, конкретно Николай I, протягивающий ему руку помощи через головы своего окружения, светской и придворной черни. Эта парадигма сохранит для Гоголя своё значение и в дальнейшем. И вдруг: “...с какою бы *злостью* растоптал и подавил всё, что сыплется от могущего скиптра полночного царя...” (мы совершенно согласны с Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер, заметившими, что речь идёт именно о Николае I и о той помощи, в том числе и материальной, которую писатель от него получал).

Такого Гоголь себе никогда не позволял - ни в письмах, ни в разговорах с друзьями. Для этого понадобилась именно та призма исповедальной откровенности, которую предоставили в его распоряжение «Ночи на вилле» как уникальный художественный текст.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лямина Е.Э., СамоверН.В. “Бедный Жозеф”: жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. М., 1999.
2. Как отметили Е.Э. Лямина и Н.В. Самовер, в академическом издании Полн. собр. соч. Гоголя неточно указана дата смерти И.Виельгорского - 21 мая (н.ст.) (XI, 1952). Соответственно, неверно датированы некоторые письма Гоголя (Лямина, Самовер. Указ. соч. С. 453).
3. Письмо датировано неточно: 28 июля 1838 (нужно: 1839). Неверная датировка повторена В.Шенроком (Шенрок В.И. Материалы для биографии. М., 1895. Т. 1. С. 266), а также в кн.: Письма к Н.В. Гоголю (библиография). Л., 1965. С. 9. Кстати, о намерении Гоголя написать воспоминания об умершем говорит и Аполлинария Михайловна Виельгорская в письме к дяде Матвею Юрьевичу: “Гоголь обещался нам дать воспоминания и последние слова ангела нашего, выражения которого он никогда не забудет. Папа говорит, что у него такая светлая улыбка была...” (*Розанов А.С.* Ф.Лист в Риме в 1839 г. (по материалам семейного архива графов Виельгорских) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1983. Л., 1985. С. 301).
4. Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nicolai Gogol. Cambridge, Massachusetts and London, England, 1976.
5. Это не единственная перекличка «Ночей на вилле» с «Мёртвыми душами». Ср. сходство оборотов: “...Вдруг и разом я погрузился в ещё большую

мертвящую остылость чувств...” и “Разом и вдруг окунёмся в жизнь со всей её беззвучной трескотнёй...” (из 7-й главы поэмы).

6. В упомянутом письме к М.Балабиной, осведомлённой обо всём происшедшем, есть намёк на реальную причину гоголевского состояния: “Кто испытал глубокие душевные утраты, тот поймёт меня”.

Манн Ю. 2002. «Произведение, не похожее на другие: «Ночи на вилле» Гоголя». - Литература. Приложение к газете «Первое сентября». № 48(528). 23-31 декабря 2002: 5-6, 11.

ЧУДЕСНЫЕ ПРЕВРАЩЕНИЯ ГОГОЛЕВСКИХ ЛИЦ

В первой главе «Мёртвых душ», в описании карточной игры, между прочим, сказано, что “почтмейстер, взявши в руки карты, тотчас же выразил на *лице* своём мыслящую *физиономию*…” (курсив в цитатах во всех случаях, кроме специально оговорённых, принадлежит автору настоящей статьи).

Всё это может показаться тавтологией: ведь физиономия и есть “лицо, лик, облик” (В.Даль). Получается, что почтмейстер на лице выразил… лицо.

Ещё пример из следующей главы «Мёртвых душ»: Манилов, высказав сомнение относительно соответствия предприятия Чичикова “гражданским постановлениям и дальнейшим видам России”, сделал “такое глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на *человеческом* лице…” Снова определение кажется излишним; ведь “лицо”, как отмечено тем же Далем, применительно к животному звучит “редко”.

Тавтологичность гоголевских определений (как мы увидим, мнимая) - свидетельство тонкой стилистической игры, построенной на природе самого языкового материала, его нарочитой сложности и двусмысленности. Парадокс в том, что слово *лицо* изначально обозначает нечто определённое, личное, даже личностное и, разумеется, сугубо человеческое. Между тем в самой грамматической фактуре слова заложена некая безличность и что ли стёртость. Прежде всего это средний род, некая промежуточность и гермафродитизм (ни то ни сё, говоря словами Гоголя); затем хорошо ощутимы ассоциации с кольцом (лицо и кольцо - часто встречающаяся рифма) и с яйцом, то есть некая округлость, гладкость, законченность. Конечно, всё это лишь предпосылки смысла, которые могут быть погашены или даже обращены в свою противоположность. Но что касается Гоголя, то он виртуозно воспользовался предоставленными возможностями.

Присмотримся к лицам гоголевских персонажей. Как правило, лицо не имеет ярких или хотя бы обращающих на себя внимание свойств. Лица же без свойств различимы лишь

объёмом, массой. Поэтому “полнота” и “толщина” - излюбленные и часто единственные определения.

В «Ревизоре» Сквозник-Дмухановский с усилием вспоминает интересующего его учителя: “…Вот этот, что имеет *толстое* лицо… не вспомню его фамилию…” В «Тарасе Бульбе» Андрий видит, что вместо красавицы полячки “выглядывало из окон какое-то *толстое* лицо”. О приказчике в «Мёртвых душах»: “Лицо его глядело какою-то *пухлою полнотою*”. Здесь же, в связи с дорожными впечатлениями Чичикова, сказано: “Бабы с *толстыми лицами*… смотрели из верхних окон, из нижних глядел телёнок или высовывала слепую морду свою свинья”. Толстое лицо - в одном ряду с мордой телёнка или свиньи, причём незрячей, слепой мордой, не имеющей глаз.

Кроме того, бывают лица глупые (Кочкарёв - Подколесину: “Ну, взгляни в зеркало, что ты там видишь? *Глупое* лицо - больше ничего”), напоминающие лепёшку (в «Мёртвых душах» зеркало в трактире показывало “вместо двух четыре глаза, и вместо лица какую-то *лепёшку*), и так далее.

В лице же говорящая деталь, своего рода визитная карточка лица, скажем, не глаза, а подбородок. Почему? Потому что своей формой он дублирует и усиливает округлость лица. Так Чичиков в своём лице “привлекательнее всего находил подбородок”, не уставая его нахваливать приятелям: “Вот, посмотри, говорил он обыкновенно, поглаживая его рукою: какой у меня подбородок: *совсем круглый*!”

Ещё характерный пример из «Мёртвых душ»: “Лица у них были полные и круглые, на иных были даже бородавки, кое-кто был и рябоват…” Усилительной частицей *даже (=и)* бородавки и рябизна вводятся как самые значительные и единственные приметы лица.

В описании лица участвует и столь излюбленный Гоголем план анималистики - таково сравнение в «Записках сумасшедшего» камер-юнкерского лица с мордочкой Трезора: “Небо! какая разница!.. У камер-юнкера совершенно гладкое лицо и вокруг бакенбарды, как будто он обвязал его чёрным платком; а у Трезора мордочка тоненькая, и на самом лбу белая лысинка”. “Разница” в пользу Трезора, ибо его мордочка более

“индивидуализирована”, в буквальном смысле “утончена” (“тоненькая”, а не “широкая”) и снабжена оригинальной приметой, в то время как у камер-юнкера ничего своего нет.

На этом фоне становится ясно, почему (в описании Манилова) понадобилось определение “*человеческое* лицо”. Потому что лица животных ничуть не уступают человеческим, а порою и берут верх. Вспоминая крылатую фразу Баратынского “лица необщим выраженьем”, приходишь к выводу, что в гоголевском художественном мире лицо обычно фигурирует в противоположной функции - похожести, стёртости. Перед нами - “лица *общее* выраженье”.

Выделяются же лица не психическими движениями, не нюансами чувств, а физическими отклонениями - оспинами (учитель в повести «Иван Фёдорович Шпонька…»), “рябинами” и “ухабинами” (повытчик в «Мёртвых душах») и так далее. Лица палатских чиновников (в тех же «Мёртвых душах») - это окаменевшее буйство тестообразной массы: “У иных были лица точно дурно выпеченный хлеб: щёку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пузырём, которая в прибавку к тому ещё и треснула…”

Что же касается психических движений, то они буквально накладываются на лицо, *сообщаются* ему, как в сцене: Чичиков перед зеркалом - “Целый час был посвящён только на одно рассматривание лица в зеркале. Пробовалось сообщить ему множество разных выражений: то важное и степенное, то почтительное, но с некоторой улыбкой…” и так далее. “Выражения” сообщаются, следуют и от одного лица к другому, если импульс исходит от начальника; так чиновники отвечают дружным смехом на его шутку, хотя и не расслышали “произнесённых им слов”, и даже полицейский у дверей “по неизменным законам отражения” означил “на лице своём какую-то улыбку, хотя эта улыбка более похожа на то, как бы кто-нибудь собирался чихнуть после крепкого табаку”.

Словом, лицо само по себе ничего не выражает, не имеет никаких духовных свойств и психологической характеристики. Это - tabula rasa, грунт для будущей картины, или, говоря словами Гоголя, “совершенно гладкое место”. Выражение привносится со стороны, механически, если использовать

современные понятия - методом наплыва. Значит, в гоголевской фразе, с которой мы начали эти заметки, нет никакой тавтологии: на “лице” можно выразить и “физиономию” (мыслящую или какую другую).

У элементов лица есть своя иерархия. Если подбородок - его визитная карточка, то нос - некая высшая инстанция, ибо нос - “выдающаяся” часть лица, концентрированная и подчёркнутая телесность, к тому же ещё с претензиями, с “амбицией” (подымать или *задирать нос* - *надмеваться, зазнаваться*, - сказано у Даля). К этому надо прибавить и несомненные фаллические ассоциации, отмеченные М.М. Бахтиным и другими исследователями.

Отсюда неподражаемый комизм стилистической игры в повести «Нос», вроде такого случая: “*Нос* спрятал совершенно *лицо* своё в стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился”. Лицо оказывается в подчинении у носа, способного делать с ним всё, что хочет…

А глаза, человеческий взгляд? Как воплощение духовности, “зеркало души”, выражение внутренней жизни глаза оказываются излишними и поэтому в портретах многих гоголевских лиц просто не упоминаются. Или же низводятся на другой уровень - механических или инстинктивных рефлексов, предметных свойств. Так, Манилов “имел глаза сладкие как сахар” (гастрономический план оттесняет человеческую функцию взгляда); у Плюшкина глаза бегали “как мыши” (вновь включение плана анималистики); применительно же к Собакевичу отмечен лишь тот инструмент, который использовала на этот случай натура: “большим сверлом ковырнула глаза”… Как у деревянной куклы!

В грамматической фактуре слова “лицо” заложен и другой парадокс, которым также не преминул воспользоваться Гоголь. Дело в том, что лицо - ещё категория, так сказать, иерархическая; при этом и средний род, и остальные отмеченные выше признаки слова создают предпосылки превращения его в знак, что ли, абстрактной иерархичности, не зависящей от её конкретного, человеческого воплощения.

Намёк на эту метаморфозу дан уже в начале повести «Шинель»: Акакий Акакиевич снимает для себя копию с

отношения, особенно если “бумага была замечательна не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь *новому или важному лицу*”. “Важность” сама по себе уже достаточный признак лица; правда, здесь ещё фигурирует эффект новизны адресата[1].

Затем краска “важности” всё более сгущается (до степени “значительности”), а само лицо всё более абстрагируется.

Давно замечено, что предвестием появления “значительного лица” служит следующий эпизод. Когда Петрович предложил Акакию Акакиевичу пошить новую шинель, у того от испуга помутилось в глазах. “Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажкой лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки”. Лицо без лица! И притом являемое *другим* персонажем - генералом с табакерки. Пример тонкого гоголевского двойничества. И не единственный: когда портной явился с готовой шинелью, “в *лице* его показалось выражение такое *значительное*, какое Акакий Акакиевич никогда ещё не видывал”. В облике Петровича тоже внезапно проглянуло “значительное лицо”…

Обычно “лицо” - в служебном, официальном аспекте - означало определённую должность и положение (ср. у Пушкина: “Цензор есть важное лицо в гос<ударстве>, сан его имеет нечто священное”). У Гоголя “лицо”, если оно “значительное”, фигурирует независимо от любой конкретности, даже и начальственной, фигурирует как чистое обозначение иерархии. Поэтому излишни любые уточнения - не только имени и фамилии, но и места службы, должности и так далее. “Какая именно и в чём состояла должность *значительного лица*, это осталось до сих пор неизвестным”. Значительность становится единственным осязаемым признаком, позволяющим соизмерять лица и видеть их различия и относительность; в других случаях, мы видели, сходную функцию выполняет полнота: всегда ведь можно представить себе лицо более полное или менее полное.

Отсюда неподражаемый комизм гоголевских каламбуров: “Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался *значительным лицом*, а до того времени он был *незначительным лицом*. Впрочем, место его и теперь не почиталось

значительным в сравнении с другими ещё *значительнейшими*. Но всегда найдётся такой круг людей, для которых *незначительное* в глазах прочих есть уже *значительность*” (в первом случае - курсив в оригинале). При такой словесной игре полна смысла и несочетаемость глагола с мужской формой окончания с существительным среднего рода: “значительное лицо недавно *сделался*”, “значительное лицо *находился*”… Значительность вступает в противоречие с признаками пола, перемещая своего обладателя на тот неопределённый, промежуточный, “бесполый” уровень, где всё измеряется лишь одним - степенью значительности.

В этом объяснение того факта, что соответствующие пассажи почти не поддаются переводу на иностранные языки. Скажем, в немецких изданиях «Шинели» значительное лицо фигурирует как “die hochstehende Personlichkeit” (высокопоставленная личность), “der einflussreiche Mann” (влиятельный человек); в английском - “The Important Personage” (важная персона) и так далее. Но тем самым стираются все присущие среднему роду от слова “лицо” оттенки неопределённости, промежуточности и так далее; сглаживается и имеющееся в русском оригинале нарочитое противоречие родов (в существительном и в глаголе).

Словом, мотив “лица” - составная часть гоголевского гротескного стиля, проявление гоголевского комизма. И всё же поставить на этом точку нельзя. Как любой элемент его художественного мира, этот мотив движется, обрастая новыми значениями и связями.

Знаменитое место из восьмой главы «Мёртвых душ». Чичиков на балу у губернатора. Перед Чичиковым появляется губернаторша, но не одна. “Она держала под руку молоденькую шестнадцатилетнюю девицу, свеженькую блондинку, с тоненькими, стройными чертами лица, с остреньким подбородком, с очаровательно круглившимся овалом лица, какое художник взял был в образец для мадонны и какое только редким случаем попадается на Руси, где любит всё оказаться в широком размере, всё что есть: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги…” Всё в этом портрете спорит с устоявшимся, привычным типажом.

Подбородок - эта, мы говорили, визитная карточка лица - “остренький”. Черты лица - “тоненькие” и “стройные”, не такие (это специально подчёркнуто), как случается на Руси, где лица - “в *широком* размере”.

Ещё признак лица девушки - “очаровательно круглившийся овал”. Это пробуждает ассоциации с яйцом, однако не в том значении, в каком обычно выступают у Гоголя глупые, ничего не выражающие лица. Что это за значение - видно из сцены первой встречи Чичикова с незнакомкой (глава 5-я): “Хорошенький овал лица её круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною, когда свежее, только что снесённое, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца…” Яйцо здесь - символ свежести, прозрачности, солнечности, начало жизни, её зародыш. Что разовьётся из этого зародыша, сказать ещё нельзя (Чичиков, например, полагает, что “из неё всё можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь…”), но нельзя и не видеть многообещающих надежд, перспективы.

Между тем повествователь ещё более повышает уровень ассоциаций и сравнений: “…лицо, какое художник взял бы *в образец для мадонны…*” Но почему, кстати, не Богоматерь, а именно мадонна? Потому что Гоголю важен здесь западноевропейский, католический, даже возрожденческий контекст, с их культом женской красоты и преклонением перед женщиной.

И тут, наконец, следует ещё одна западная, “полуденная”, античная ассоциация. Чичикову, вспоминавшему позднее суету бала, по контрасту мерещилась губернаторская дочка - “одна только она белела и *выходила* прозрачною и светлою *из мутной и непрозрачной* толпы”. Так Афродита, богиня любви и красоты, вышла из воздушной морской пены вблизи Кипра. О том, что в сознании Гоголя “работал” этот архетип, свидетельствует следующее место из его статьи «Скульптура, живопись и музыка» (вошла в «Арабески», 1835): у древних греков “чувство красоты проникло всюду”, в том числе и в воспроизведение того орнамента, “где из пены волн стыдливо выходит богиня красоты”.

Есть, однако, у этого образа и другая грань. Повесть «Тарас Бульба». Андрий перед встречей с полячкой в осаждённом городе. “Всё минувшее, что было закрыто, заглушено нынешними козацкими биваками, суровой бранной жизнью, - *всё всплыло разом на поверхность* <…> Опять *вынырнула перед ним, как из тёмной морской пучины*, гордая женщина”. Возникновение красавицы сродни появлению русалки; русалочий миф сливается с мифом о рождении Афродиты (или вытесняет таковой); женские обаяние и власть сродни тёмным чарам, источаемым водной стихией, таинственными запахами: “Он слышал только, как чудные уста обдавали его благовонной теплотой своего дыхания, как слёзы её текли ручьями к нему на лицо, и спустившиеся все с головы, пахучие её волосы *опутали его всего* своим тёмным и блистающим шёлком”.

Эта красота опасна, так как лишает человека воли, свободы поступков, и действует она испытанными средствами, ведь длинные распущенные волосы являются одним из постоянных атрибутов русалки, наяды, нимфы и других сходных мифологических персонажей[2]. И при этом сохраняется и даже усиливается самоотверженность любовного чувства, культ рыцарского служения даме (семантика рыцарства буквально сопровождает сцены свидания Андрия с полячкой, которая, по его словам, “рождена на то, чтобы пред ней, как *пред святыней*, преклонялись все…”).

Но вернёмся к рельефу гоголевских лиц. Мы говорили, что описание глаз (как выражения духовности) за ненадобностью опускается или низводится на другой уровень - предметных свойств, рефлекторных движений и так далее. Но вот Чичиковым после встречи с губернаторской дочкой овладело незнакомое ему, тревожное чувство. “Нет, - сказал сам в себе Чичиков, - женщины это такой предмет <…>просто и говорить нечего!…” И далее ход мысли привёл его к глазам. “Одни глаза их такое бесконечное государство, в которое заехал человек - и поминай, как звали! Уж его оттуда ни крючком, ничем не вытащишь… Так вот зацепит за сердце, да и поведёт по всей душе, как будто смычком”. Какое необычное признание! Человек “средних лет и осмотрительно-охлаждённого

характера”, всегда действовавший из личного интереса, оказывается, знаком с всевластной силой женского взгляда. И неожиданная, но естественная параллель возникает к этим строкам - из Пастернака: “Как будто бы железом, // Обмокнутым в сурьму, // Тебя вели железом // По сердцу моему”… И он, Чичиков, словно готов потеряться в этом взгляде, забыть о суете и прозе повседневности. В перспективе развития замысла поэмы это место одно из тех, которые предвещают возрождение главного персонажа.

К гоголевским героям, а также к деталям их характеристики, в том числе и к описанию лиц, применимо то, что в своё время сказал Андрей Платонов о финалах пушкинских произведений: “Мы видим море, но за ним предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, ещё большие темы рождаются из него сначала”.

Что могут ещё сообщить нам лица гоголевских персонажей - такие простые, примитивные и плоские? Казалось бы, ничего. А между тем они таят в себе немало неожиданного и непредсказуемого[3].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. об этом также: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя): Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 327.

2. *Кривонос В.* Сон Тараса в «Тарасе Бульбе» Гоголя // Гоголезнавчи студіі. Вип. 9. Ніжин, 2002. С. 28. *Виноградова Л.Н.* Народная демонология и мифоритуальная традиция славян. М., 2000, С. 43 и след.

3. На эту тему см. также исследование С.Г. Бочарова «Вокруг “Носа”» (*Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999) и мою статью «Ещё раз о мосте Манилова и “тайне лица”» (*Манн Ю.* Диалектика художественного образа. М., 1987).

Манн Ю. 2004. Чудесные превращения гоголевских лиц. - Литература. Приложение к газете «Первое сентября». № 11(530). 16-22 марта 2004: 19-22.

“…УМНЕЕ Я НИЧЕГО НЕ ЧИТЫВАЛ ПО-РУССКИ” О ПЬЕСЕ ГОГОЛЯ «ТЕАТРАЛЬНЫЙ РАЗЪЕЗД ПОСЛЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НОВОЙ КОМЕДИИ»

Это произведение, как известно, написано по поводу другого произведения - комедии «Ревизор», поставленной впервые 19 апреля 1836 года в петербургском Александринском театре. Хотя название комедии ни разу не упомянуто в «Театральном разъезде…», его текст с замечательной полнотой и верностью воспроизводит те суждения, которые породило это событие; передана и сама атмосфера общественного возбуждения, зафиксирована и гоголевская реакция на всё происходящее.

Пьеса о пьесе

Тем самым «Театральный разъезд…» подключается к традиции особых произведений, которые можно определить как “тексты о текстах”. Иногда это не всё произведение, но лишь его часть, фрагмент. Так, в повести Н.А. Полевого «Живописец» (1833), возможно, известной Гоголю, представлена драматическая сценка: многочисленные зрители на вернисаже - Генерал, Щёголь, Меценат, Сухощавый знаток, Femme savante (Учёная женщина) и другие - в присутствии самого художника обсуждают его задушевное творение, и эти суждения, подчас довольно близорукие, задевают и глубоко ранят его авторское чувство (см.: Полевой Н. Мечты и жизнь. М., 1988. С. 118-120).

Генеалогию «Театрального разъезда…» как драматического произведения можно определить ещё точнее - это пьеса о пьесе: его образцом, как давно уже было замечено, могла послужить мольеровская «Критика на школу женщин» (Веселовский Ал. Западное влияние в новой русской литературе. Сравнительно-исторические очерки. М., 1883. С. 169), то есть «La Critique de l'Ecole des femmes» (1663), в современном переводе названия - «Критика “Школы жён”». Несмотря на то, что первая русская постановка пьесы состоялась лишь в 1842 году (в петербургском Александринском театре), а издана она была в русском переводе и того позже (1884), знакомство

Гоголя с нею вполне вероятно.

Бросается в глаза сходство обвинений, которые выдвинуты собеседниками против «Школы жён» и соответственно будут выдвинуты позднее против не названного в «Театральном разъезде…» «Ревизора»: мол, это оскорбление приличий, низость насмешек, нарушение правил, завещанных ещё античными авторитетами - Аристотелем и Горацием. С другой стороны, защита «Школы жён» - её ведут главным образом Дорант и Урания - строится на противопоставлении высокого смеха паясничанью (ср. у Гоголя - противопоставление смеха, излетающего “из светлой природы человека”, смеху желчному или лёгкому); строится на утверждении эстетической равнозначимости комедии и трагедии; наконец, на приоритете творчества над правилами: “Если я увлечена, - говорит Урания, - я не спрашиваю себя <…> разрешают правила Аристотеля мне тут смеяться или нет”.

В то же время на фоне мольеровской традиции заметна принципиальная новизна построения «Театрального разъезда», кажется, не обратившая на себя необходимого внимания.

Что такое “разъезд”?

В связи с постановкой в 1831 году «Горя от ума» Грибоедова, пьесы хорошо знакомой Гоголю, один из рецензентов (Н.И. Надеждин) отметил, что она поразила “затейливою новостью - небывалой на нашем театре сценой разъезда” (см.: Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 283). Не оставил без внимания финал «Горя от ума» и другой критик - П.А. Вяземский: “Явление разъезда в сенях, сие последнее действие светского дня <…> хорошо и смело новизною своею. На театре оно живописно и очень забавно” (Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 224). И вот выясняется любопытный эпизод литературной преемственности: Гоголь применил эту “новость” к театральному действу в целом, зафиксировав её в самом названии произведения (“разъезд”) и сохранив или видоизменив соответствующие сценические атрибуты: у Грибоедова - “парадные сени, большая лестница из второго жилья” и так

далее; у Гоголя - “сени театра”, “лестницы, ведущие в ложи и галереи” и так далее. Оба произведения, говоря словами И.В. Киреевского, сказанными по другому поводу, “развивают последствия дела, уже совершённого”: в первом случае - вечера у Фамусова и поведения на нём Чацкого; во втором - премьеры “новой комедии”; при этом ситуация “разъезда” придаёт этому развитию небывалый драматизм.

В самом деле: место действия «Критики “Школы жён”» - дом Урании в Париже, своеобразный художественный салон, где обсуждается недавний спектакль в Пале-Рояле. Высказываемые здесь мнения - непосредственные, живые, но они всё же имели хоть какое-то время отстояться и оформиться. В «Театральном разъезде…» мнения подхвачены буквально на лету, вразброд, в резком и стихийном столкновении друг с другом (мотив, подытоженный в финале, в заключительном монологе Автора: “Мир, как водоворот: движутся в нём вечно мнения и толки…”). Если театральный зал, театр символизирует единство, пусть временное и порою кажущееся, когда “целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой полезный урок” (слова Гоголя из статьи «Петербургская сцена в 1835-1836 гг.»), то “театральный разъезд” знаменует уже конец этого единства и раздробление интересов, мнений и чувств. Он таким образом вполне отвечает гоголевскому мироощущению вообще: люди пребывают пока ещё “на дороге и на станции, а не дома” (письмо к А.О. Смирновой, датируемое 27 января н. ст. 1846 г.).

Вслед за «Критикой “Школы жён”», а также другой мольеровской “пьесой о пьесе” - за «Версальским экспромтом» («L'Impromptu de Versailles», поставлен в 1663-м, первое русское издание - 1881) - «Театральный разъезд…» демонстрирует различные суждения, касающиеся сущности и природы комического, особенно его современного проявления. Многие из этих суждений вполне аутентичны, развивая теоретическое содержание таких гоголевских работ, как «Петербургские записки…» и «Петербургская сцена…». Равнодействующая этих суждений образована стремлением “вывести законы действия из нашего же общества” (фраза из «Петербургской сцены…»); отсюда провозглашение общей завязки и поиски новых

вариантов действия, построенного не на любовной интриге, а на вполне практичных и корыстных стимулах - на “электричестве” чина, денежного капитала, выгодной женитьбы, на стремлении “достать выгодное место” и так далее. Гоголь определял эти стимулы в созвучии с современной ему критикой меркантильного и утилитарного умонастроения: так очевидна параллель между только что приведёнными положениями и описанием “железного века” в «Последнем поэте» (опубл. 1835) Е.А. Баратынского:

В сердцах корысть и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчётливей, бесстыдней занята.

Кроме того, Гоголь учитывал и соображения, высказанные В.П. Андросовым как рецензентом «Ревизора»: “Изобразите нам не отрывок из жизни некоторых людей… но отрывок из тех нравов, которые более или менее составляют *черты современной физиономии общества*” (Московский наблюдатель. 1836. Май. Кн. 1. С. 123; курсив наш. - Ю.М.). Однако при этом теоретическую направленность гоголевской пьесы отличает радикализм формулировок, доведённых до программных требований в отношении структуры современной комедии, например, в отношении уже упомянутой выше “общей завязки”, которая должна охватить всех персонажей, от главных до третьестепенных, и создать единое комедийное действо.

Радикализмом отмечено и гоголевское решение вопроса о соотношении традиций новой и античной (новоаттической) комедии. К тому времени в русской критике уже наметился живой интерес к Аристофану как представителю новоаттической комедии, однако в «Театральном разъезде…» этот интерес оформился в чёткое положение: именно Аристофан создал тот образец комедии, которому должны следовать современные комики: “В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такою показал её сам отец её, Аристофан”[1].

Автор на сцене и за сценой

Теоретическая направленность текста, а с другой стороны - нарочитый разнобой и стихийность различных реакций и суждений, вытекающих из ситуации “разъезда”, создавали особые трудности драматургической организации произведения. Как придать единство пьесе, в которой, собственно, ничего не происходит?

Один из приёмов этой организации - сквозное участие Автора, четырежды появляющегося на сцене (в начале, в финале и буквально мельком, с одной-двумя репликами, после первых нескольких выходов). В этом отношении прецедентом для «Театрального разъезда…» могла служить не «Критика “Школы жён”», где автор отсутствует, а «Версальский экспромт», где Мольер выступает под своим собственным именем. Хотя в «Театральном разъезде…», согласно гоголевской установке, Автор выступает “как лицо идеальное” и имя его не фигурирует, однако отсылки и ассоциации к автору реальному являются неизбежными, тем более что текст предоставляет для этого и биографические детали.

Например, говоря о шумном успехе премьеры (“Весь театр гремит!.. Вот и слава!”), что, кстати, полностью соответствует действительному успеху премьеры «Ревизора», Автор вспоминает своё прошлое: “Боже! Как бы забилось назад тому лет семь, восемь моё сердце, как бы встрепенулось всё во мне! <…> Благ промысел, не давший вкусить мне ранних восторгов и хвал”. “Семь, восемь” лет тому назад, считая от премьеры «Ревизора», указывают на 1828 год - время приезда Гоголя, захваченного честолюбивыми планами, в Петербург, и на 1829 год - время появления «Ганца Кюхельгартена», не давшего вкусить Гоголю столь желанной славы… (В черновой редакции пьесы содержалась и другая автобиографическая подробность - указание на предстоящий отъезд Гоголя за границу, который действительно состоялся через несколько месяцев после премьеры «Ревизора».) При этом и неучастие Автора, прячущегося за кулисами, не отменяет эффект присутствия и заставляет соотносить с его реакцией всё происходящее на сцене (ср. реплику одного из зрителей, “не

знающего” о том, что Автор рядом: “Признаюсь, я бы ни за что не захотел быть на места автора…”).

Драматургической организации пьесы содействуют и такие приёмы, как игра контрастами, или совпадениями, или оттенками, причём предметом этой игры становятся именно мнения, начиная со своеобразной ретардации вначале: Автор жаждет услышать “толки” о своей пьесе, но вот идут один за другим два comme il faut, два офицера, светский человек и так далее, и “ни слова о комедии”; потом появляются новые лица - чиновник средних лет, “две бекеши” и так далее, и следует серия очень приблизительных, случайных реплик (ср. впечатления раздосадованного Автора: “Ну, эти пока ещё немного сказали”). Затем поток мнений прорывается, как сквозь плотину, причём смена взглядов и настроений происходит и в пределах одного выхода (деления на “явления” в пьесе нет), когда, например, персонаж - “Господин В.” - меняет свою точку зрения и раскаивается в сказанном. В пределах же одного выхода, или сцены, намечается и фабульное движение, однако по-прежнему связанное с движением мнений (рассказ “Очень скромно одетого человека” о своей службе в провинциальном “городке”, затем предложение ему со стороны государственного человека занять более высокое место, затем отказ от этого предложения - словом, на протяжении нескольких строк чуть ли не целый этап жизни героя).

Возвращаясь к фигуре Автора пиесы, следует отметить его объединяющую, драматургическую функцию именно в сфере развития суждений, то есть в аспекте эстетики и теории комического. Персонажей, близких к авторским взглядам и мироощущению, в пьесе немало: только что упомянутый “Очень скромно одетый человек”, “Второй любитель искусств” (ему принадлежат слова об “электричестве чина”, о других современных стимулах завязки, а также об Аристофане как творце “общественной” комедии), “Молодая дама” и другие. И всё же в определении моральной направленности смеха Автор обладает прерогативой завершающего слова, постановки точки над i. О пользе, значении, достоинстве смеха говорили многие, но о том, что именно смех - благородное лицо, в более поздних понятиях - положительный герой, не сказал никто. Ср. реплику

“Второй дамы”: “Посоветуйте автору, чтобы он вывел хоть одного честного человека. Скажите ему, что об этом его просят, что это будет, право, хорошо”. Именно на эту “просьбу” реагирует Автор в заключительном монологе: “…Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пиесе <…> Это честное, благородное лицо был - смех” и так далее.

Другое ходячее мнение, спровоцировавшее авторский протест, - о душевной зачерствелости комика: “Я не говорю ни слова о том, чтобы у комика не было благородства <…> Я говорю только, что он не мог бы… выронить сердечную слезу, любить что-нибудь сильно, всей глубиной души”, - говорит “Вторая дама”. Ср. ответ Автора: “Во глубине холодного смеха могут отыскаться горячие искры вечной могучей любви <…> кто льёт часто душевные, глубокие слёзы, тот, кажется, более всех смеётся на свете!..”

Таким образом, заключительный монолог Автора пьесы выполняет роль архитектурного замка, связывающего и увенчивающего всю конструкцию.

Удельный вес ремарки

Но, оказывается, связывающую, объединяющую функцию могут выполнять и ремарки, когда фразы свободно перетекают из реплики или монолога персонажа в ремарку или авторское обозначение действующего лица; можно сказать поэтому, что удельный вес ремарки в гоголевской пьесе неизмеримо возрастает.

Так, фраза “неизвестно какой человек” возникает вначале в диалоге двух офицеров (“А другой кто с ним?” - “Не знаю; неизвестно какой человек”), а потом становится визитной карточкой героя. Такое же превращение претерпевает фраза “Очень скромно одетый человек”. Иногда ремарка, характеризующая выход персонажа, затем при его обозначении повторяется в усечённом виде (например, вместо “Молодая дама большого света…” просто - “Молодая дама”) - создаётся впечатление живой, свободной речи, где не обязательно повторять в точности уже найденные формулировки. Могут быть усечения и при обозначении персонажа (вначале:

“Молоденький чиновник уклончивого свойства”, потом - просто “Молоденький чиновник”). Порою же разворачивается пёстрый спектр обозначений и ремарок, соотносимых друг с другом и выполняющих характерологическую роль (“Молоденький чиновник уклончивого свойства”, “Чиновник разговорчивого свойства”, “Голос господина поощрительного свойства”, “Голос сердитого чиновника, но, как видно, опытного”, “Господин низенький и невзрачный, но ядовитого свойства”, “Господин положительного свойства”, “Господин отрицательного свойства”, “Господин добродушного свойства”, “Господин хладнокровного свойства” и так далее).

Взаимодействие обозначений и ремарок-формул выполняет функцию дополнительных скреп, связывающих текст. В то же время, обогащая текст и будучи непременно рассчитанными на чтение, они превращают «Театральный разъезд…» в единственный в гоголевской драматургии опыт драмы для чтения (Lesedrama) и позволяют понять, почему Гоголь не считал произведение пригодным для сценического воплощения. Впоследствии, правда, этот запрет не раз нарушался… Впрочем, сценическая история пьесы - отдельная тема, на которой мы останавливаться не будем.

“Стоглавое чудовище, которое зовут публикою”

Первые же критические отклики оттенили замечательную глубину «Театрального разъезда…». Белинский, прочитавший пьесу ещё в рукописи, отозвался о ней вначале очень кратко, в письме к В.Боткину: “Удивительная вещь - умнее я ничего не читывал по-русски” (Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 12. С. 117), а позднее, уже в печати, подробнее остановился на оригинальности её жанра: “…В этой пьесе, поражающей мастерством изложения, Гоголь является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, которому он служит с такою славою, сколько поэтом и социальным писателем. Эта пьеса есть как бы журнальная статья в поэтически-драматической форме - дело возможное для одного Гоголя! В пьесе этой содержится глубоко сознанная (так! - Ю.М.) теория общественной комедии и удовлетворительные

ответы на все вопросы, или, лучше сказать, на все нападки, возбуждённые «Ревизором» и другими произведениями автора” (Белинский. Указ. изд. Т. 6. С. 663). Сказано это было в связи с появлением четвёртого тома «Сочинений Николая Гоголя» (СПб., 1842), где «Театральный разъезд…» впервые увидел свет.

На синтетический характер жанра «Театрального разъезда…» указал и П.А. Плетнёв: пьеса “вмещает в себя все сокровища драмы, критики, характеристики и комизма. Всё блещет идеями высокой наблюдательности, знанием страстей и нравов, яркими красками и оригинальностью соображений… Автор влечёт вас, сам увлекаемый потоком новых образов, положений и чувствований…” (Плетнёв П.А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 2. С. 373).

Одновременно другой рецензент обратил внимание на содержащийся в пьесе коллективный образ публики. Позволим себе привести обширную цитату из этого отзыва, так как он не очень известен даже специалистам, а между тем относится к числу наиболее ярких в литературе о «Театральном разъезде…».

“…Самый драгоценный перл, которые принесли нам «Сочинения Гоголя», - это бесспорно «Разъезд из театра после представления новой комедии» (так! - Ю.М.)… Много глубоких и прекрасных истин высказано здесь, тёплой любовью к человечеству согрета здесь каждая мысль, умом необыкновенным и сердцеведением отзывается каждое слово. Читаешь и не веришь, как мог автор обнять так много умов, разгадать так много сердец, войти поодиночке в сферу понятий, верований и привычек каждого из множества лиц, составляющих так называемую «публику». Более ста лиц проходит перед вами в «театральном разъезде». Один бросит мысль, другой бессмыслицу, тот скажет одно только слово, другой наговорит целый короб, третий сам ничего не скажет, а только доскажет чужое, четвёртый только моргнёт бровями, - тот сердится, тот хвалит, - тот говорит вздор, не понимая дела, тот понимает дело, но говорит вздор, тот кричит о завязке, тому, чтоб была любовь, тот недоволен, но хохочет во всё горло, другой очень доволен, но ему отчего-то грустно; словом, каждая голова, каждая шляпка, шинель, каждый мундир, каждый армяк думают по-своему и говорят по-своему. Нет спора, нужен

большой талант, чтоб нарисовать сколько-нибудь сходный портрет стоглавого чудовища, которое зовут публикою…” (Литературная газета. 1843. 14 марта. № 11. С. 225)[2].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. подробнее: Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Театральный Октябрь. М.-Л., 1926. С. 89, 90; Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 180 и далее.
2. Статья не подписана. Возможно, её автором является редактор «Литературной газеты» Ф.А. Кони.

Манн Ю. 2005. «Умнее я ничего не читывал по-русски». О пьесе Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии». - Литература. Приложение к газете «Первое сентября». № 1 (625). 07 января 2005: 34-37.

«СТРАННЫЕ ВЕЩИ»
К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ГОГОЛЕВСКОГО СТИЛЯ

1

В гоголевское время довольно популярным в литературном и повседневно-бытовом обиходе сделалось выражение “странная вещь”, восходящее к стихотворению Фёдора Глинки (опубликовано в альманахе «Северные цветы» за 1831 год).

Странная вещь! Непонятная вещь!
Отчего человек так мятежен?
Отчего он грустит,
И душою болит,
Отчего так уныл, безнадежен?
Странная вещь!
Непонятная вещь!

Выражением этим обозначали какое-либо необычное явление, не поддающееся объяснению, не доступное пониманию, - стихотворение Глинки так и называлось: «Непонятная вещь».

Подобных “явлений”, как известно, немало в гоголевском художественном мире; но, помимо этого, в нём встречаются странные *вещи* сами по себе, то есть вещи как вполне конкретные, осязаемые предметы. И ведут себя эти предметы в высшей степени своенравно. И необычность явления начинается в таком случае с необычности поведения предметов.

Вот сцена из «Записок сумасшедшего», где, как все помнят, петербургский чиновник, титулярный советник Аксентий Поприщин помешался на том, что он испанский король. В комнату больницы для умалишённых, куда поместили Поприщина, входит служитель - тот принимает его за “великого инквизитора”.

“...Я, услышавши ещё издали шаги его, спрятался под стул, - отмечает Поприщин в своих «записках». - Он, увидевши, что нет меня, начал звать. Сначала закричал: Поприщин! - я ни слова. Потом: Аксентий Иванов! титулярный советник! дворянин! - Я всё молчу. - Фердинанд VIII, король испанский! - Я хотел было высунуть голову, но после подумал: нет, брат, не

надуешь! Знаем мы тебя: опять будешь лить холодную воду мне на голову. Однако же он увидел меня и выгнал палкою из-под стула. *Чрезвычайно больно бьётся проклятая палка*” (курсив в цитатах, кроме специально оговорённых случаев, мой. - Ю.М.).

Конечно, Поприщин, при всём его искажённом, как сегодня говорят, неадекватном восприятии происходящего, сознаёт, что не кто другой, как служитель (“великий инквизитор”) обрекает его на мучительные процедуры и подвергает побоям. Однако выделенная курсивом фраза сформулирована таким образом, будто это сама палка с непонятной жестокостью обрушивается на бедного Поприщина. Иначе говоря, сам неодушевлённый предмет ведёт себя как живое существо.

Заметим, кстати, что к приведённому эпизоду из «Записок сумасшедшего» (“Чрезвычайно больно бьётся проклятая палка”) можно добавить ещё два похожих - из других гоголевских произведений.

Первый эпизод - из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», из предисловия к первой части. Фома Григорьевич, один из рассказчиков в этой книге, поведал другому рассказчику, “гороховому паничу”, имевшему обыкновение говорить очень вычурно и хитро, такую притчу: “...Один школьник, учившийся у какого-то дьяка грамоте, приехал к отцу и стал таким латыньщиком, что позабыл даже наш язык православный. Все слова сворачивает на *ус.* Лопата у него лопатус; баба - бабус. Вот, случилось раз, пошли они вместе с отцом в поле. Латыньщик увидел грабли и спрашивает отца: «Как это, батьку, по-вашему называется?» Да и наступил, разинувши рот, ногою на зубцы. Тот не успел собраться с ответом, как ручка, размахнувшись, поднялась и - хвать его по лбу. *«Проклятые грабли!* - закричал школьник, ухватясь рукою за лоб и подскочивши на аршин, - *как же они, чёрт бы спихнул с мосту отца их, больно бьются»*. Так вот как! Припомнил и имя, голубчик!”

Другой эпизод - из незаконченной исторической повести «Гетьман», повествующей о борьбе украинских казаков с поляками. Казачий полковник Остраница, чтобы спасти от казни шляхтича, рассказывает разгневанной толпе такую “присказку”.

“Один школяр учился у одного дьяка. Тому школяру не далось слово Божье. Верно, он был придурковат, а может быть, и лень тому мешала. Дьяк его поколотил дубинкою раз, а после и в другой, а там и в третий. *«Крепко бьётся проклятая дубина»,* - сказал школяр, принёс секиру и изрубил её в куски. «Постой же ты!» - сказал дьяк, да и вырубил дубину толщиною в оглоблю и так погладил ему бока, что и теперь ещё болят. Кто ж тут виноват: дубина разве? «Нет, нет, - кричала толпа, - тут виноват, виноват король!..»”

Наверное, и школяр, и гороховый панич ещё лучше, чем Поприщин, понимают, что дело не в граблях, или дубине, или палке. Но ведут все они себя так, будто сами эти орудия их и наказали. И вымещают зло бранью или даже действием именно на этих злополучных предметах. Так ребёнок даёт тумака скамейке, о которую он споткнулся...

Тут нам следует обратиться к самим фразам, с помощью которых гоголевские персонажи выражают свои чувства. Эти фразы в общем однотипны: *бьётся* палка, *бьются* грабли, *бьётся* дубина. Использованные здесь глаголы называют возвратными; они образованы с помощью возвратной частицы -*ся,* указывающей на то, что действие, производимое неким лицом, животным или предметом (их ещё называют субъектом), возвращается к самому источнику действия (к субъекту).

Однако возвратные глаголы могут иметь разные значения. Например, когда мы говорим: человек *купается,* то подразумеваем то, что действие, производимое субъектом, распространяется на него самого, возвращается к нему (человек купает самого себя). Такие обороты называют собственновозвратными.

Но вот другие фразы: соседи *поссорились,* друзья *обнялись* и так далее. Действие совершается здесь двумя или несколькими субъектами, которые одновременно являются и объектами этого действия (поссорились друг с другом, обняли друг друга). Такие обороты называют взаимновозвратными.

Если же вдуматься в значение таких глаголов, как *сердиться, радоваться, останавливаться* и так далее, то приходишь к выводу, что они обозначают действие, совершающееся в самом человеке (субъекте), характеризуя

изменение его настроения или физического состояния. Такое значение называют общевозвратным.

Бывают ещё безобъектовозвратные обороты, когда действие направлено не на какой-то определённый объект и тем более не на самого себя, то есть на того, кто производит это действие (на субъект), но является его более или менее постоянным свойством. Таковы выражения: собака *кусается,* крапива *жжётся* и так далее[1].

К какой же разновидности возвратных оборотов близки гоголевские фразы, типа "палка бьётся"? По-видимому, именно к последней, то есть к безобъектновозвратным выражениям. Однако при этом замечается принципиальное различие.

В самом деле, способность ударить вовсе не является постоянным свойством палки, или дубины, или граблей; сами по себе это довольно мирные или, по крайней мере, нейтральные предметы. Эта способность зависит от кого-то другого - от того, кто воспользовался ими как орудиями или же - в случае с граблями - от вас самих, от того что вы неосторожно наступили на них. Но сформулированы гоголевские фразы таким образом, что действие передаётся от того, кто является его источником и активной силой, к пассивному предмету. Вместо "палка больно ударила" - говорится: "палка больно бьётся". Палка (дубина, грабли и так далее) превращается в самостоятельное, живое и, увы, недоброе существо.

2

Оказывается, превращения неодушевлённых предметов в живые существа - постоянный гоголевский мотив. И выражен этот мотив с помощью возвратных глаголов, которые иногда следуют один за другим так часто, что бросают на изображаемую сцену причудливый, странный свет.

«Мёртвые души», второй том, первая глава. Чичиков приехал к помещику Тентетникову и устраивается в одной из комнат.

"На... угольном столе *поместилось* вынутое из чемодана платье, а именно: панталоны под фрак, панталоны серенькие, два бархатных жилета и два атласных, сюртук. Всё это *разместилось* один за другим пирамидкой и *прикрылось* сверху носовым шёлковым платком. В другом углу, между дверью и

окном, *выстроились* рядком сапоги... Они также стыдливо *занавесились* шёлковым носовым платком - так, как бы их там вовсе не было... Сабля, ездившая по дорогам для внушения страха ворам, *поместилась*, повиснувши тоже в спальне на гвозде, невдалеке от кровати”.

Кажется, будто вещи сами устраиваются, выбирая себе место по вкусу и желанию. Самостоятельность их действия порою усиливается наречием, выражающим душевное состояние (сапоги “*стыдливо* занавесились”), или даже причастием действительного залога *(“ездившая”* сабля - словно это сама сабля колесила по дорогам).

Увенчивается же это описание такой зарисовкой. “В переднем зале *покушался* было *утвердиться* запах служителя Петрушки. Но Петрушка скоро перемещён был на кухню, как оно и следовало”.

Тут “запах” не только отделяется от своего хозяина, но и выступает *наряду с ним* как действующее лицо. Получается, что в этой сцене два действующих лица - Петрушка и его “запах”[2].

А иногда таких действующих лиц - легион: наряду с людьми, тут и животные, и вещи. “Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки - всё ярко, пёстро, нестройно; *мечется* кучами и *снуётся* перед глазами” («Сорочинская ярмарка»).

Порою самостоятельность приобретают не только вещи и предметы, но и некие человеческие действия и поступки. О приветствовавших друг друга - даме просто приятной и даме приятной во всех отношениях - сказано: “Поцелуй *совершился* звонко, потому что собачонки залаяли снова, за что были хлопнуты платком”. Словно поцелуй существует сам по себе, отдельно от дам, превращаясь в самостоятельное и довольно шумное действо.

Впрочем, в атмосфере гоголевского художественного мира всё это закономерно и типично. Вот ведь и на главной петербургской улице, на Невском проспекте (повесть «Невский проспект») можно столкнуться с предметами необычными. “Вы здесь встретите *бакенбарды* единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстух... Здесь вы встретите *усы* чудные, никаким пером, никакою

кистью не изобразимые... Здесь вы встретите такие *талии,* какие даже вам не снились никогда... А какие встретите вы *дамские рукава* на Невском проспекте!.. Здесь вы встретите *улыбку* единственную, *улыбку* верх искусства...”

Словно бакенбарды, усы, талии, дамские рукава, улыбки и так далее прогуливаются по Невскому проспекту сами по себе. Выходят из-под контроля и вещи, и части тела, и некие человеческие действия, превращаясь в самостоятельные субъекты. Вот ведь и нос майора Ковалёва мог отделиться от своего хозяина и стать господином Носом, важным лицом, обладателем высокого чина.

Поэтому нет ничего удивительного и в том, что неодушевлённый предмет, вроде палки, ведёт себя как живое существо[3].

3

С помощью возвратных глаголов Гоголь изображает и процессы, протекающие в сознании, во внутреннем мире человека. В этих случаях обнаруживаются новые значения таких оборотов.

В письме к актёру петербургского Александринского театра И.И. Сосницкому и имея в виду ещё другого актёра, москвича М.С. Щепкина, Гоголь писал: “Сильно *желалось бы* мне когда-нибудь увидеть вас обоих в одной пиесе, в двух различных ролях, ничуть не похожих одна на другую, но равно великих и трудных, чтобы увидела ясно публика, что такое собственно Щепкин и что такое собственно Сосницкий”.

Не “я желал бы...”, но “мне желалось бы...”. Определённое желание, побуждение приобретает, что ли, более естественный, стихийный, самостоятельный характер.

В письме же к А.О. Смирновой-Россет, касаясь своего душевного состояния, Гоголь замечает: “...Весьма трудно судить о таком человеке, который ещё *строится,* но *не состроился,* и потому весь внутри... такого человека может понять разве один такой, который сам тоже *строится*”. То, что переживает человек - речь же идёт о христианском самовоспитании, - происходит внутри его и, конечно, с его участием, но вместе с тем и под влиянием другой, более могущественной, божественной силы. Снова перед нами естественный и

неодолимый ход вещей.

И неслучайно о своём творчестве, прежде всего о работе над «Мёртвыми душами», Гоголь говорит, прибегая к возвратным глаголам. Мол, будучи писателем, он давно привык “любоваться красотой *души,* которая есть перл и жемчужина Божьих творений”; и “плод этого наблюдения, - прибавляет Гоголь, обращаясь к П.В. Анненкову, - вы, может быть, встретите в «Мёртвых душах», если Бог поможет как следует им *написаться*” (в первом случае курсив в оригинале).

Творчество - неуклонный и захватывающий все человеческие способности процесс. И упоминание Бога здесь не случайно, ибо миссия художника понимается Гоголем как осуществление божественного призвания; особенно настойчиво подчёркивал он эту мысль в последней при жизни опубликованной своей книге - в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847).

В связи с реакцией критики и читателей на эту книгу Гоголь замечает в письме к той же Смирновой-Россет: “Мне ставят в вину, что я заговорил о Боге, что я не имею права на это, будучи заражён и самолюбием, и гордостью, доселе неслыханною. Что ж делать, если и при этих пороках всё-таки *говорится* о Боге? Что ж делать, если наступает такое время, что невольно *говорится* о Боге?”

Снова, мы видим, Гоголь прибегает к возвратным глаголам, стремясь передать естественность, неизбежность и высшее значение своего слова.

В «Невском проспекте», где вещи и части тела, одушевлённые и неодушевлённые предметы отделяются от своих хозяев и ведут самостоятельное, непонятно какими законами управляемое существование, - в этой повести, между прочим, сказано: “...Казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе”.

Демона раздробленности, разъединённости, бессмысленности Гоголь пытался одолеть с помощью более могущественной высшей силы - гармонии, разумности и согласия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. подробнее: *Янко-Триницкая Н.А.* Возвратные глаголы в современном русском языке. М., 1962; *Улуханов И.С.* Возвратные глаголы // Русский язык. Энциклопедия. М., 1979. С. 44.
2. Это было отмечено языковедом Л.И. Ерёминой в кн.: О языке художественной прозы Н.В. Гоголя. М., 1987. С. 158.
3. О странном поведении вещей как форме нефантастической фантастики см. в моей кн.: Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 103.

Манн Ю. 2005 «Странные вещи»: к характеристике гоголевского стиля. - Литература. Приложение к газете «Первое сентября». № 12(579). 16-30 июня 2005: 31-33.

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» ДЛЯ А.П. ЕЛАГИНОЙ

Экземпляр поэмы «Мертвые души» с этим автографом Николая Васильевича Гоголя находится в собрании известных библиофилов А.А. и С.А. Венгеровых, постоянных авторов и публикаторов «Нашего наследия»

Книга с воспроизведенной здесь дарственной надписью Гоголя адресована Авдотье (Евдокии) Петровне Елагиной[1] (1789-1877), по первому мужу Киреевской, вторично вступившей в брак (в 1817 г.) с бывшим артиллеристом, участником заграничных походов 1813-1814 гг. А.А. Елагиным. Авдотья Петровна играла весьма заметную роль в литературной жизни своего времени, что обуславливалось и ее родственными отношениями (Елагина была племянницей В.А.Жуковского и матерью Ивана Васильевича и Петра Васильевича Киреевских), и личной одаренностью и обаянием. Собственно оба этих обстоятельства послужили основой для сближения ее с Гоголем.

Их знакомство произошло, по-видимому, летом или осенью 1932 г. во время заездов Гоголя в Москву по дороге из Петербурга на родину и затем обратно. Возможно, Гоголь побывал в знаменитом доме Елагиной в Трехсвятительском тупике. В этой, по выражению Н.М. Языкова, «республике у Красных ворот», «привольной науке, сердцу и уму», собирался цвет московской, и не только московской, интеллигенции. В бытность в Москве неоднократно посещал этот дом Пушкин, что было немаловажно для Гоголя. По свидетельству хозяина другого московского салона, отставного дипломата

Д.Н. Свербеева, «в первый раз явился там Гоголь еще до “Ревизора”»[2] - это значит в 1835-м или, скорее всего, именно в 1832 г.

В следующий же свой приезд в Москву, уже из-за границы, осенью 1839 г. Гоголь, по некоторым сведениям, читал в доме Елагиной главы из «Мертвых душ». Писатель, как известно, с величайшей строгостью выбирал слушателей поэмы, над которой он работал, и доверие его Елагиной и людям ее круга говорит само за себя. Событие это даже возбудило некоторую ревность со стороны Сергея Тимофеевича Аксакова: мол, в его доме Гоголь еще не читал новое произведение, а у Елагиной уже читал…

Характерен и эпизод, имевший место в феврале следующего года: Гоголь решил пристроить своих сестер Ольгу, Анну и Елизавету у Елагиной. Любящий брат, он был уверен в том, что пребывание в этом доме будет содействовать их воспитанию и общему развитию. Однако дело расстроилось: узнавший об этих планах В.А. Жуковский прислал своей племяннице возмущенное письмо (датировано 26 февраля 1840 г.): «Как можно сделать такое предложение!< …> А Гоголь часто капризный эгоист. Погодин требует, чтобы у него оставил сестер своих; Аксаков тоже ему предлагал. Нет, хочет по-своему и без всякой деликатности навязывает их на вас, обремененных семейством…»[3] В результате две сестры Гоголя, Анна и Ольга, возвратились с матерью на родину, а третья, Елизавета, была поселена у Прасковьи Ивановны Раевской, по словам С.Т.Аксакова, «женщины благочестивой, богатой, не имеющей своих детей»[4], причем в хлопотах по устройству судьбы Елизаветы приняла участие и Елагина.

Ее отношения с Гоголем после этого эпизода ничуть не ухудшились. Вплоть до отъезда писателя за границу (в мае 1840 г.) Елагина неоднократно встречается с ним: в первых числах мая - на устроенном Гоголем приеме в погодинском саду, 9 мая - на традиционном именинном обеде в доме того же Погодина. Были и другие встречи; так И.С. Тургенев вспоминал, что он «раза два встретил его (Гоголя) у Авдотьи Петровны Е<лагиной>»[5]. Неоднократно присутствовал Гоголь в доме Елагиной во время разгорающихся споров западников со

славянофилами, впрочем, как правило, сохраняя нейтралитет и не высказывая собственного мнения.

Правда, покидая Москву, писатель по каким-то причинам не сумел заехать к Елагиной, но зато «непрощание» (гоголевское выражение) он компенсировал письмом в своем стиле - одновременно и серьезном, и грустном, и комическом (датировано: 28 июня, Вена): «Никаким образом не могу понять, как это случилось, что я не был у вас перед самым отъездом. Не понимаю, не понимаю, клянусь не понимаю!<…> Что вы, может быть, не сердитесь на меня за это - этим я еще могу потешать себя. От вашей доброты можно всего ожидать. Но мне нужно было вас видеть, мне хотелось, чтобы вы видели меня отъезжающего. Меня, у которого на душе легко. У вас, в ваших мыслях, я остался с черствою физиогномией, с скучным выражением лица. Еще мне нужно было сказать вам многое, очень многое, что такое, не знаю, но знаю, что я сказал бы его вам и что мне было бы приятно. Словом, мне сделалось так досадно, что я готов был тогда вытереть рожу свою самою гадкою тряпкою и публично при всех поднести себе кукыш <так!>, промолвив: “Вот на тебе, дурак!”[6] Гоголь применяет к себе - не первый раз - мотивы и фразеологию своих персонажей, в данном случае - Городничего: «Как я - нет, как я, старый дурак? <…> Кукиш с маслом - вот тебе…»

И заключая письмо, Гоголь говорит: «Утешительно в этом непрощании моем с вами, натурально, то, что мы увидимся скоро…»[7]

Увидеться довелось во время следующего приезда Гоголя в Москву, в 1841-1842 г., когда писатель был занят завершением поэмы, продвижением ее через цензуру, а затем публикацией. Елагина, кстати, следила за перипетиями этого процесса; 23 января 1842 г. она, в частности, сообщала Жуковскому, что Гоголь «болен и грустен»: «Хотел печатать роман свой, но цензура не пропустила “Мертвые души”, потому что душа бессмертна»[8] (подразумевается, конечно, реплика помощника попечителя Московского учебного округа Д.П. Голохвастова, высказанная при обсуждении рукописи в московской цензуре: мол, «автор вооружается против бессмертия»[9].

Но вот к 20-м числам мая книга вышла, и Гоголь занялся

ее дарением: 18 мая посылает книгу Петру Михайловичу Языкову (брату поэта), 20 мая дарит А.С.Хомякову, 21 мая - К.С. Аксакову и т.д. Очевидно, в это время он преподносит «Мертвые души» и Елагиной.

Заочное общение Гоголя с Елагиной продолжилось и после очередного его отъезда за границу. Так известно, что в письме к Н.М. Языкову из Флоренции от 8 ноября н. ст. 1846 г. Гоголь просит передать «небольшую записочку Авдотье Петровне»[10]. Записочка эта не сохранилась, но можно с уверенностью сказать, о чем в ней шла речь.

Дело в том, что в 1846 г. Гоголь предпринял новое, благотворительное издание «Ревизора». В Предуведомлении, открывавшем книгу, перечислялись лица, которым поручалась раздача вырученных от продажи денег, и список этот по Москве возглавляла Елагина[11]. А.М. Виельгорской (тоже названной в этом списке, по Петербургу) Гоголь пояснял, какие помощники ему нужны: «Старайтесь особенно склонить из женского пола таких, которых вы знаете как сострадательных, рассудительных и умных женщин»[12]. Елагина вполне отвечала этим требованиям, и в упомянутой записке Гоголь, очевидно, объяснял ей характер поручения.

Известно и о встречах Гоголя с Елагиной после окончательного возвращения его на родину (апрель 1848 г.), в последние годы жизни.

М.В. Киреевская, дочь Елагиной, писала 24 сентября 1848 г. Е.А. Свербеевой: «…Если он (Гоголь) в самом деле поедет в Киев, напомните ему, пожалуйста, что ему не будет крюку ехать через Белев и заехать в Петрищево (имение Елагиных. - *Ю.М.*), где ему будут так все рады. Прежде он, бывало, любил маменьку и часто ходил к ней»[13]. В Киеве Гоголь действительно был (в конце мая - начале июня того же года), но в Петрищево на этот раз не заезжал. Побывал он здесь спустя два года, во время поездки совместно с М.А. Максимовичем на юг России: 19 июня 1850 г. они были в имении И.В. Киреевского Долбино и в монастыре Оптина пустынь, а 20 июня - в Петрищеве, у Елагиной. К сожалению, подробности этого визита нам не известны.

Возвращаясь же к публикуемой дарственной надписи,

необходимо еще сказать следующее. Сегодня она может показаться слишком скупой и, что ли, неэмоциональной, но это вполне соответствовало стилю того времени. Имел значение уже сам факт написания дарственной надписи как выражение чувств автора к лицу, которому преподносилось сочинение. В данном случае этот факт свидетельствовал о глубоком уважении Гоголя к одной из самых замечательных женщин его времени.

СНОСКИ

1. Фамилия Елагиной в дарственной надписи написана через э. Такая замена *е* на э практиковалась в то время. Так фамилия «Енишерловы» фигурировала иногда как «Энишерловы» (сообщено мне Владимиром Петровичем Енишерловым).
2. Записки Дмитрия Николаевича Свербеева. Т.1. М., 1899. С.497.
3. Русский библиофил. 1912. № 7-8. С.111.
4-5. Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 122, С. 531.
6-7. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. В 14 т. Б.м. Т.11. 1952. С. 293-294.
8. Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С.611.
9. Об этом подробнее: *Манн Ю.* В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель - критика - читатель. 2-е изд. М., 1987. С.100.
10. *Гоголь Н.В*. Полн. собр. соч. В 14 т. Т .13. С.133.
11. *Гоголь Н.В*. Полн. собр. соч. и писем. В 23 т. Т. 4. М., 2003. С.103.
12. *Гоголь Н.В*. Полн. собр. соч. В 14 т. Т. 13. С.121.
13. Литературное наследство. Т. 58. С. 706-707.

Манн Ю.В. 2006. «Мертвые души» для А.П. Елагиной. - Наше Наследие. № 79-80: 188-189

ПАЛОМНИЧЕСТВО

Из третьей части Биографии Гоголя, над которой в настоящее время работает автор. Предшествующие две части вышли ранее: Манн Ю. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845, М., 2004 (Ссылки на это издание даются сокращённо в тексте как: «Труды и дни»).

На пути к гробу Господню

Около 20 января 1848 года Гоголь покинул Италию, чтобы осуществить наконец свою заветную мечту.

Гоголь плыл по Средиземному морю на маленьком пароходе «Капри». В дороге произошло то, чего он так боялся: хотя сильной бури не было, Гоголем овладел приступ морской болезни. “Рвало меня таким образом, что все до едина возымели о мне жалость, сознавая, что не видывали, чтобы кто так страдал”.

На Мальту Гоголь прибыл около 22 января н. ст. “в прах расклеившийся”. Остановился “в плохом отелишке”, видимо, не очень удобном для проживания. Это разочаровало Гоголя, имевшего высокие представления об английском качестве жизни (Мальта с 1800 года принадлежала Англии). “Противу всякого чаяния, в Мальте почти нет всех тех комфорт, где англичане: двери с испорченными замками, мебели простоты гомеровской, и язык нивесть какой. Аглиц<кого> почти даже и не слышно”.

Всё же хорошо то, что можно взять паузу перед предстоящим четырёхдневным плаваньем. Гоголь использует это время для отправки писем на родину. Лейтмотив их один и тот же - заверение в питаемом ко всем благоволении и любви. С.П. Шевырёву, 23 января н. ст.: “…Пожалуйста, передай это от меня всем, как близким друзьям, так и просто знакомым, что никакого неудовольствия ни против кого не питаю, что, напротив <…>любви у меня скорее прибавилось, чем убавилось…” Н.Н. Шереметевой: “Повторяю вам вновь, что ни против кого в душе не имею никакого неудовольствия. Напротив, всех люблю больше прежнего”.

И 27 января н. ст., уже перед самым отправлением, ввиду ухудшающейся погоды (“гремит гром и шумит дождь”), А.П. Толстому: “Каково-то будет моё плаванье? Спасёт ли Бог меня недостойного? Во всяком случае ещё раз приношу вам благодарность за всё”.

Но на этот раз море было спокойное, и Гоголь чувствовал себя сносно.

Гоголь выбрал не тот маршрут, на котором остановился вначале: вместо кратчайшего пути на Александрию он отправился в направлении Константинополя на Смирну (отказался он и от высказанной ещё раньше мысли посетить Грецию). Гоголь принял во внимание сведения, сообщённые ему проживавшим в Бейруте Базили: если плыть “из Александрии сюда, надо здесь просидеть 12 дней в карантине, а из Смирны сюда карантина нет”. (Утверждение, будто бы Гоголь, направляясь в Бейрут, доплыл до Константинополя, ошибочно - такое утверждение высказал Анри Труайя. В этом случае Гоголю пришлось бы проделать огромный путь на Север, чтобы затем возвратиться назад. Ошибка основана на неправильном прочтении мемуаров П.Соловьёва (о них - ниже): Соловьёв определённо говорит о своём путешествии из Константинополя в Смирну, с Гоголем же он увиделся уже на другом пароходе, направлявшемся из Смирны в Бейрут.)

В Смирне (современное название - Измир) Гоголь пересел на пароход австрийской компании Ллойда «Истамбул», следовавший курсом на Бейрут, и сразу же оказался в шумной компании направлявшихся к Святым местам паломников. На борту находились и члены недавно учреждённой в Иерусалиме Русской духовной миссии во главе с архимандритом Порфирием (Успенским) (1804-1885), впоследствии епископом Чигиринским, известным также своими трудами по археологии. Один из членов миссии священник Пётр Соловьёв обратил внимание на двух русских, державшихся несколько особняком от других пассажиров.

“Один из них был высокий, плотный мужчина в тёмно-синей с коротким капюшоном шинели на плечах и с красною фрескою на голове, другой же маленький человечек с длинным носом, чёрными жиденькими усами, причёсанными a la

художник, сутуловатый и постоянно смотревший вниз. Белая поярковая с широкими полями шляпа на голове и итальянский плащ на плечах, известный в то время у нас под названием «манто», составляли костюм путника. Всё говорило, что это какой-нибудь путешествующий художник. Действительно, это был художник, наш родной гениальный сатирик Николай Васильевич Гоголь, а спутник его - генерал Крутов".

От Петра Соловьёва мы узнаём, что пассажиры корабля предприняли маленькую экскурсию на находившийся на пути остров Родос с целью осмотреть исторические постройки рыцарей-крестоносцев и "посетить местного прославленного митрополита". Мемуарист не уточняет, принимал ли в этом участие Гоголь, но некоторые последствия экскурсии коснулись и его.

Дело в том, что митрополит, принявший русских весьма радушно, на прощанье снабдил их "целою корзиною превосходных апельсинов из своего сада". "На пароходе, - продолжает Соловьёв, - о. П. (то есть отец Порфирий. - Ю.М.) поручил мне попотчевать родосскими гостинцами и земляков-спутников, что я не замедлил исполнить, отобрав десятка два лучших плодов. Гоголь и ген. Крутов не отказались от лакомства и поблагодарили меня за любезность. Тем дело и кончилось". Но не закончилось на этом общение Петра Соловьёва с Гоголем.

Гоголь и Крутов поинтересовались у отца Порфирия, кто этот человек, который угостил их апельсинами, и тот, "вероятно… - продолжает свой рассказ Пётр Соловьёв, - отрекомендовал им меня яко художника, потому что спустя полчаса Гоголь вышел на палубу, где тогда я находился, и прямо направился ко мне. Не входя ни в какие объяснения, он показывает мне маленькую, вершка в два живописную (масляными красками) на дереве икону святителя Николая-чудотворца и спрашивает мнения, - искусно ли она написана? Затем он <…> поведал мне, что эта икона есть верная копия в миниатюре с иконы святителя в Бар-граде (Бары), написанная для него по заказу искуснейшим художником, и теперь сопутствует ему в путешествиях, потому что святитель мирликийский Николай - его патрон и общий покровитель всех

христиан, по суху и по морям путешествующих. Я полюбовался иконою, как мастерски написанною <…> и ещё заметил, что у нас на православных старинных иконах святитель изображается несколько иначе, особенно по облачению, и что последнее прямо говорит о латинском происхождении барградского изображения святителя. На мой отзыв Гоголь ничего не возразил, но по всему видно было, что он высоко ценил в художественном отношении свою икону и дорожил ею, как святынею”.

Реакция Гоголя характерна: хотя его позиция в отношении католичества заметно изменилась и писатель, вероятно, уже не сказал бы, как в 1837 году, “…религия наша, так и католическая совершенно одно и то же” (см.: Труды и дни. С. 507), но его восприятие и художественных произведений, и религиозно-культовых сохранило былую широту и терпимость.

В первых числах февраля «Истамбул» причалил в бейрутском порту, и Гоголь сошёл на берег.

На Святой земле

В Бейруте Гоголя радушно встретил К.М. Базили, старинный его приятель и соученик по нежинской Гимназии высших наук (см.: Труды и дни. С. 91-92, 290-291). Гоголю он был весьма полезен и как дипломат - Базили занимал должность русского консула (с 1844 года генерального консула) в Сирии и Палестине - и как учёный, глубокий знаток проблем Ближнего Востока. Как раз в это время Базили работал над книгой «Сирия и Палестина под турецким правительством, в историческом и политическом отношениях» (две части, Одесса, 1861-1862). Гоголь, ознакомившийся с книгой в рукописи, писал Жуковскому 16/28 февраля 1848 года из Иерусалима: “Знания бездна, интерес силён. Я не знаю никакой книги, которая бы так давала знать читателю существо края”.

После небольшого отдыха в гостеприимном доме Базили (этому гостеприимству содействовала и жена хозяина дома Маргарита Александровна) Гоголь в сопровождении Константина Михайловича отправился в Иерусалим.

В дороге Гоголь был порою нетерпелив, капризен, не

всегда считался с обстоятельствами и местными условиями. Об этом рассказал первый биограф писателя П.Кулиш со слов самого Базили. “Б<азили>, занимая значительный пост в Сирии, пользовался особенным влиянием на умы туземцев. Для поддержания этого влияния он дожен был играть роль полномочного вельможи, который признаёт над собою только власть «Великого Падишаха». Каково же было изумление арабов, когда они увидели его в явной зависимости от его тщедушного и невзрачного спутника! Гоголь, изнуряемый зноем песчаной пустыни и выходя из терпения от разных дорожных неудобств, которые, ему казалось, легко было бы устранить, - не раз увлекался за пределы обыкновенных жалоб и сопровождал свои жалобы такими жестами, которые, в глазах туземцев, были доказательством ничтожности грозного сатрапа. Это не нравилось его другу; мало того: это было даже опасно в их странствовании через пустыни, так как их охраняло больше всего только высокое мнение арабов о значении Б<азили> в русском государстве. Он упрашивал поэта говорить ему наедине что угодно, но при свидетелях быть осторожным. Гоголь соглашался с ним в необходимости такого поведения, но при первой досаде позабыл дружеские условия и обратился в избалованного ребёнка. Тогда Б<азили> решился вразумить приятеля самим делом и принял с ним такой тон, как с последним из своих подчинённых. Это заставило поэта молчать, а мусульманам дало почувствовать, что Б<азили> всё-таки полновластный визирь «Великого Падишаха…»”

Дорога русских путешественников пролегала через Сидон, Тир, Акру и затем через Назарет, где прошли детские годы Христа. Этот путь до Иерусалима был самым прямым; воспользоваться им советовал Гоголю и побывавший на Ближнем Востоке Август-Карл Андреевич Бейне (1816-1858), выпускник Академии художеств, архитектор, впоследствии академик. По просьбе Александра Иванова Бейне послал Гоголю подробное письмо с изложением разных полезных сведений, касающихся его предстоящего путешествия.

Впоследствии, уже будучи в России, Гоголь подробно описал своё путешествие Жуковскому.

“Подымаясь с ночлега до восхожденья солнца, садились

мы на мулов и лошадей в сопровожденьи и пеших и конных провожатых; гусем шёл длинный поезд через малую пустыню по мокрому берегу или дну моря, так что с одной стороны море обмывало плоскими волнами лошадиные копыта, а с другой стороны тянулись пески или беловатые плиты начинавшихся возвышений, изредка поросшие приземистым кустарником; в полдень колодец, выложенное плитами водохранилище, осенённое двумя-тремя оливами или сикоморами. Здесь привал на полчаса и снова в путь, пока не покажется на вечернем горизонте, уже не синем, но медном от заходящего солнца, пять-шесть пальм и вместе с ними прорезывающийся сквозь радужную мглу городок, картинный издали и бледный вблизи, какой-нибудь Сидон или Тир. И этакий путь до самого Иерусалима".

Иерусалим открылся Гоголю с Элеонской горы: "Поднимаясь вместе с горою, как бы на приподнятой доске, он выказывается весь, малые дома кажутся большими, небольшие выбеленные выпуклости на их плоских крышах кажутся бесчисленными куполами, которые, отделяясь резко своей белизной от необыкновенно синего неба, представляют вместе с остриями минаретов какой-то играющий вид".

На Элеонской горе видел Гоголь и "след ноги вознёсшегося, чудесно вдавленный в твёрдом камне, как бы в мягком воске, так что видна малейшая выпуклость и впадина необыкновенно правильной пяты".

Ещё Гоголю запомнился пейзаж, открывшийся уже по выезде из Иерусалима, когда "вдали, в голубом свете, огромным полукружьем предстали горы. Странные горы: они были похожи на бока или карнизы огромного, высунувшего<ся> углом блюда. Дно этого блюда было Мёртвое море".

О Мёртвом море Гоголь рассказывал и Смирновой-Россет; присутствовавший при этом Л.И. Арнольди записал рассказ: "На несколько десятков вёрст тянулась степь всё под гору; ни одного деревца, ни одного кустарника, всё ровная, широкая степь; у подошвы этой степи или, лучше сказать - горы, внизу виднелось Мёртвое море, а за ним прямо, и направо, и налево, со всех сторон, опять то же раздолье, опять та же гладкая степь, поднимающаяся со всех сторон в гору. Не могу

описать, как хорошо было это море при захождении солнца! Вода в нём не синяя, не зелёная и не голубая, а фиолетовая. На этом далёком пространстве не было видно никаких неровностей у берегов; оно было правильно овальное и имело совершенный вид большой чаши, наполненной какой-то фиолетовой жидкостию".

Никакие другие виды, добавляет Гоголь в упомянутом письме к Жуковскому, не поразили его. "Где-то в Самарии сорвал полевой цветок, где-то в Галилее другой; в Назарете, застигнутый дождём, просидел два дни, позабыв, что сижу в Назарете, точно как бы это случилось в России, на станции" (в записной книжке Гоголь также отметил: "В Назарете дождь задержал нас двое суток").

Картины эти словно увидены усталым взором, краски поблекли, впечатления приобрели характер обыденности ("...как бы это случилось в России..."). Это объясняется тем, что отчёт Жуковскому о своих переживаниях Гоголь давал много позже (28 февраля 1850 г.), когда обозначилось его глубокое разочарование в путешествии. Можно с уверенностью сказать, что вначале его переживания были другими, - Гоголь с волнением ждал встречи с Гробом Господним (кстати, в упомянутой записной книжке зафиксировано: "Николай Гоголь - в св. Граде"). Вскоре после того, как это произошло, он писал из Бейрута (у Гоголя: Байрут) 6 апреля 1848 года тому же Жуковскому: "Уже мне почти не верится, что и я был в Иерусалиме. А между тем я был точно, и говел и приобщался у самого Гроба Святого. Литургия совершалась на самом гробовом камне. Как это было поразительно! Ты уже знаешь, что пещерка, или вертеп, в котором лежит гробовая доска, не выше человеческого роста; в неё нужно входить, нагнувшись в пояс; больше трёх поклонников в ней не может поместиться. Перед нею маленькое преддверие, кругленькая комнатка почти такою же величины с небольшим столбиком посередине, покрытым камнем (на котором сидел ангел, возвестивший о воскресении). Это преддверие на это время превратилось в алтарь. Я стоял в нём один. Передо мною только священник, совершавший литургию. Диакон, призывавший народ к молению, уже был позади меня, за стенами Гроба. Его голос уже

мне слышался в отдалении. Голос же народа и хора, ему ответствовавшего, был ещё отдалённее <…> Всё это было так чудно! Я не помню, молился ли я. Мне кажется, что я только радовался тому, что поместился на месте, так удобном для моленья и так располагающем молиться. Молиться же собственно я не успел. Так мне кажется. Литургия неслась, мне казалось, так быстро, что самые крылатые моленья не в силах бы угнаться за нею. Я не успел почти опомниться, как очутился перед чашей, вынесенной священником из вертепа для приобщенья меня, недостойного…”

В знак посещения Гроба Господня Гоголь получил от митрополита Петраса Мелетия и наместника патриарха в святом граде Иерусалиме две реликвии и следующую записку, удостоверяющую их подлинность: “1848, февраля 23. В граде Иерусалим, ради усердию, которую показывал к живописного Гроба Господня и на прочих святых местах духовный сын наш Николай Васильевич (Гоголь), в том и благославляю ему маленький части камушка от Гроба Господня и часть дерева от двери храма воскресения, которая сгорела во время пожара 1808 сентября 30-го дня, эти частички обе справедливость”.

Ещё надо сказать, что у Гроба Господня Гоголь помянул имена родных и близких; перечень имён он составил заранее.

“Чьи имена вспомнить у гроба святого:

Матвея Александровича (то есть Константиновского), Надежду Николаевну Ш<ереметеву>. Всю родную семью мою, Александру Осиповну С<миронову>, Степана Петровича Шев<ырёва>, Михаила Петров<ича>Погод<ина>, Александра Петровича Толстого, Петра Алексеевича Плетнёва, Василия Андреевича Жуков<ского>, Вьельгорских, Аксаковых и всех близких друзей и благодетелей…”

Из Иерусалима же 28-го и 29-го февраля н. ст. Гоголь отправил письма на родину - Жуковскому, Матвею Константиновскому, Шереметевой и матери и сёстрам. Шереметеву он, в частности, просил молиться о его будущем “деятельном вступленьи на поприще с освежёнными и обновлёнными силами”, а Жуковского - об их будущем совместном житье-бытье в Москве.

Ещё Гоголь отослал из Иерусалима письмо к Маргарите

Александровне Базили в Бейрут. Из письма видно, что у него хорошее настроение, что свою поездку он считает удачной: “Всё совершенно обстоит благополучно. Ехали мы прекрасно, приехали и того лучше, собираемся ехать к вам с наслажденьем”.

Обстоятельства возвращения Гоголя в Бейрут не совсем ясны. По словам В.Б. Бланка, в обратный путь Гоголь отправился один, так как Базили, будучи генеральным консулом не только в Сирии, но и Палестине, должен был задержаться в Иерусалиме “по делам службы”. Это вполне возможно: об огромном количестве дел, обрушившихся на Базили, говорил и Гоголь в только что упомянутом письме к Маргарите Александровне, да и сам Базили сделал на письме краткую приписку: “…решительно некогда писать”.

О нескольких днях, проведённых Гоголем в Бейруте, известно от того же Бланка, который, по его словам, “часто навещал” Николая Васильевича. Бросается в глаза некоторая сдержанность и лёгкая печаль в облике Гоголя. “Он был очень приветлив, но грустен, был набожен, но не ханжа, никогда не навязывал своих убеждений и не любил разговора о религии. Часто посещал он жену Базили и приглашал меня показывать ему окрестности Бейрута”.

По возвращении в Бейрут Константин Базили решил познакомить Гоголя с “бейрутским обществом, чтобы рассеять немного его грустное настроение”. Но - безрезультатно. “Однажды, входя в дом консула, - продолжает мемуарист, - на лестнице я встретил уходившего Гоголя, и на мой вопрос, что он так рано уходит, он махнул рукою и отвечал: «ваше бейрутское общество страшную тоску не меня навело; я ушёл потихоньку, пора домой; не говорите Базили, что меня встретили»”.

6 апреля н. ст Гоголь вместе с Базили отплыл в Смирну, где несколько дней пришлось провести в карантине, а к 13 апреля прибыл в Константинополь. Здесь его ожидала встреча с ещё одним соучеником по нежинской Гимназии высших наук - Иваном Дмитриевичем Халчинским (см. о нём: Труды и дни. С. 298). Халчинский служил в это время советником русского посольства в Константинополе.

14 апреля н. ст. вместе с Базили Гоголь отбыл из

Константинополя в Одессу. За несколько часов до отплытия фрегата «Херсонес» Гоголь писал Александру Иванову в Рим: “Путешествие моё в Иерусалим совершилось, слава Богу, благополучно”. Вместе с тем “совершилось” и почти десятилетнее (если вычесть время двукратного приезда Гоголя в 1839-1840 и в 1841-1842 годах) пребывание его за границей.

Итоги и впечатления

Чувство неудовлетворённости предпринятым путешествием в Святую землю росло у Гоголя постепенно, особенно отчётливо проявилось оно уже по возвращении в Россию. Но проблески этого чувства возникли после моления у Гроба Господня. “…Никогда ещё так ощутительно не виделась мне моя бесчувственность, чёрствость и деревянность” (А.П. Толстому, 13/25 апреля). “…Ещё никогда не был я так мало доволен состояньем сердца своего, как в Иерусалиме и после Иерусалима” (Матвею Константиновскому, 21 апреля).

Гоголевское недовольство собою, перепады настроения, переход от надежды к унынию и наоборот - всё это обусловлено комплексом тех мотивов, которые стимулировали его паломничество на Святую землю. Эти мотивы менялись вместе с продвижением и судьбой его главного труда.

Начиная с весны 1842 года, когда Гоголь получил благословение Иннокентия, бывшего в ту пору епископом Харьковским, идея этого паломничества приобрела, так сказать, публичный характер и стала фактором его осуществляемого на глазах у многих жизненного пути (см.: Труды и дни. С. 627 и далее). О намерении Гоголя знали не только из устных рассказов близких к нему людей (Аксаковых или Н.Н. Шереметевой), но и из печати. Так, в «Московских ведомостях» (Прибавления к № 38 от 13 мая 1842 г. С. 567), в рубрике «Отъезжающие за границу», можно было прочитать: “В Италию и ко Святым местам, 8-го класса Николай Васильевич Гоголь; жительство имеет в доме Погодина на Девичьем поле”. Словно Гоголь из Москвы уже двинулся в путь именно к Гробу Господню.

Вначале паломничество мыслилось писателем лишь “по

совершенном окончании труда моего”. Это стало бы выражением благодарности Богу и в то же время актом высшего освящения созданного произведения. И возвращение на родину представлялось Гоголю возможным (вместе с написанной книгой, то есть по крайней мере со вторым томом поэмы!) только через Иерусалим, - все ассоциации высокого мессианского плана, вытекавшего из такого шага, писателем, конечно, сознавались. Но Гоголь не был бы Гоголем, если бы он не ощущал и другое - величайшую ответственность и риск, вытекавшие из подобной ситуации, неминуемо перетекавшей в ситуацию рокового выбора и строжайшего испытания. А что если его почин будет отвергнут Божественной волей и испытание не выдержано?.. Это как прыжок в неизвестность, таящую в себе неведомые и, может быть, превышающие его силы опасности. Неслучайно в Предисловии к «Выбранным местам…», ещё более увеличивая элемент публичности своего решения, Гоголь объявлял, что его “жизнь” “на волоске” и что во время его “путешествия к Святым местам” “может всё случиться”.

Согласно В.Я. Проппу, путешествие в чужое пространство приравнивается к смерти, а возвращение - к воскресению. Гоголевское мироощущение сложнее этого архетипа! В далёком “пространстве” Гоголь ищет не смерти, а “жизни” и воскрешения; но в то же время он страшится и смерти, причём в прямом, физическом её смысле, и эти неутешительные ожидания ставят под вопрос и целительный эффект “возвращения”. И на всё это ещё накладывался комплекс переживаний психологического и духовного свойства: боязнь смерти - как душевного и творческого оскудения и жажда воскрешения- как обретения полноты чувств и художнической энергии.

Отсюда необычайная подвижность и изменчивость гоголевских мотиваций. Если не удалось завершить задуманный труд, освятив его пребыванием у Гроба Господня, то остаётся более скромное желание: “Теперь ничего другого не хочется, как только поклониться в тишине Святому гробу, принеся на нём благодарность за всё со мной случившееся, испросить сил и мужества на своё дело и потом возвратиться прямо в Россию”.

“Возвратиться” если не с готовой рукописью, то хотя бы с желанием и силами её завершить. И ещё другой оттенок: “Съезжу в Иерусалим (чего стало даже и совестно не делать), поблагодарю, как сумею, за всё бывшее…” Не ехать в Иерусалим - “совестно”! Это всё равно, что быть уличённым публично в бахвальстве и обмане… Но опасения перед будущим и страх неудачи всё-таки столь велики, что Гоголь готов отказаться от паломничества: “Признаюсь, что часто даже находит на меня мысль: зачем я поеду теперь в Иерусалим? <…> не будет ли оскорблением святыни мой приезд и поклоненье моё? Если бы Богу было угодно моё путешествие, возгорелось бы в груди моей и желание сильней <…> Но в груди моей равнодушно и чёрство, и меня устрашает мысль о затруднениях”.

Нет никаких оснований видеть в этих колебаниях и противоречиях гоголевских объяснений “по большей части сфальсифицированные эксплицитные мотивировки поездки” (*Паперный В.* Путь Гоголя в Иерусалим //Oh, Jerusalem!, Pisa-Jerusalem. 1999. С. 160). Это не симуляция, а действительная изменчивость и текучесть мотивов. Гоголь не притворяется, не играет роль; напротив, стремится к предельной откровенности, к необычной для него полной открытости, обнажая такие стороны души, которые невыгодны ему в общественном мнении, так как подрывают идею его духовного (не только художнического) избранничества.

Между тем паломничество к Гробу Господню подтвердило худшие опасения Гоголя, не ощутившего ни прилива сил, ни освежения души. “Друг, велика эта чёрствость! Я удостоился провести ночь у гроба Спасителя, я удостоился приобщиться от святых тайн, стоявших на самом гробе вместо алтаря, - и при всём том я не стал лучшим, тогда как всё земное должно бы во мне сгореть и остаться одно небесное” (Жуковскому, 28 февраля 1850). “Я был недоволен состоянием души своей и теперь также. В ней бывает так чёрство!” (Матвею Константиновскому, 9 ноября 1848).

Поэтому-то Гоголь с такой неохотой вспоминал о своём паломничестве (“Что могут доставить <…>мои сонные впечатления?”). Когда в мае 1848 года в Васильевке

съехавшиеся для встречи со знаменитым земляком соседи “начали расспрашивать о св. местах”, тот уклонился от разговора. “«В св. местах так много перебывало разных путешественников и в разное время и так много о них написано, что я ничего не могу сказать вам нового» - был ответ” (рассказ соученика Гоголя по нежинской Гимназии высших наук Т.Г. Пащенко).

Следы глубокого расстройства заметила и сестра писателя Ольга Васильевна. Она “ожидала, что путешествие в Иерусалим возвратит брату душевное спокойствие и прежнюю весёлость и работоспособность; но как только он приехал в Яновщину, - тотчас после пребывания в Иерусалиме, - она с первого взгляда на его осунувшееся, страдальческое лицо поняла, что поездка не только ничего не дала её брату, а даже, напротив, ещё более подорвала его слабеющие силы”.

“Ничего не дала…” - это, конечно, преувеличение. Но разочарование, переживание несбывшихся надежд очевидны.

Ведь ощущение своей чёрствости и бесчувствия поставили под сомнение не только право на высокое предназначение, но и на вседневную связь со Всевышним. Не смог всем сердцем молиться у Святого гроба - значит, не угоден Богу. Гоголь “переживает последний и жесточайший кризис - *кризис религиозный*. Он начинает сомневаться в самом интимном и святом - в своей близости к Христу, в своей любви к Богу. А что если прав Аксаков, толкующий о его союзе с дьяволом, и он действительно пребывает в греховном ослеплении и «прелести»?” (*Мочульский К.В.* Духовный путь Гоголя, Paris. С. 111-112; курсив в оригинале). А что если прав (можно к этому добавить) и Белинский, говоривший в своём недавнем письме, что “незачем ходить пешком в Иерусалим” тому, “кто носит Христа в груди своей”? Гоголь “вступает в последний круг своего ада - в пустыню *богооставленности*” (*Мочульский.* С. 112; курсив в оригинале).

К этому выводу напрашивается, однако, одно немаловажное уточнение: даже если Бог оставил или оставляет Гоголя, Гоголь не может отстать от Бога, и он будет с ещё большим рвением и самоотверженностью доказывать своё право на высшее участие, на высокую миссию. Это право он вымолит,

выслужит. Пусть не на Святой земле - на родине, в России. Выслужит завершением своего труда, своей Книги жизни.

Манн Ю.В. 2008. Паломничество. - Литература: Приложение к газете «Первое сентября». № 2(698). 14 января 2008. С. 35-39.

«НЕ ДОШЛО СЕЙЧАС, ДОЙДЕТ ЧЕРЕЗ 10 ЛЕТ…»

Не стоит подробно рассуждать о значении Гоголя для литературы, для русской культуры, для нашей страны. С этим никто не спорит. Единственное, что я бы себе позволил, так это сказать о том, что Гоголь сейчас приобретает и приобрел уже мировое значение. То, чего не предвидели его единомышленники. Что, кстати, мало кто предвидел в XIX веке. Я уже не говорю о Белинском, но даже славянофилы, как например, Константин Аксаков, считали, что Гоголь, хоть, он великий писатель, гениальный писатель, но его значение ограничено только Россией.

Почти сто лет тому назад с небольшим, когда отмечалось столетие со дня рождения Гоголя, французский писатель Эжен Мельхиор де Вогюэ, автор знаменитой книги «Русский роман», сказал, что предвидит то время, когда книги Гоголя будут стоять на полках рядом с «Дон Кихотом» Сервантеса.

Сейчас это время, конечно, наступило, Гоголь сейчас соперничает с такими традиционно почитаемыми русскими писателями на Западе, как Достоевский, Толстой и Тургенев.

Приведу один пример. Год назад я видел на Пикадилли, в крупнейшем книжном магазине Лондона, том энциклопедического словаря с громким названием «Тысяча и одно произведение, которое вы должны прочитать, прежде, чем умрете». И в этом справочнике, где каждому произведению посвящена одна-две страницы, вы не найдете Пушкина (Пушкин как автор «Евгения Онегина» появился лишь в более поздних изданиях этого словаря). Причины этого умолчания обсуждать сейчас мы не будем… Но что касается Гоголя, то он фигурирует в книге как автор двух произведений. Одно - «Мертвые души», другое - «Нос». Повышение статуса этой гоголевской пвести очень характерно. Если видоизменить известное ходячее выражение, которое приписывают Достоевскому, получится: «Как из «Шинели» вышла вся русская литература, так из «Носа» вышла вся гротескная линия русской и не только русской литературы».

Я уверен, что восстановление памятника на его месте, будет событием не только российским, но и мировой культуры.

Я думаю, что приедут на это событие многие деятели мировой культуры.

Не буду говорить о достоинствах или недостатках памятника Томского, но хочу сказать только о том, что неверно представлять этот памятник как изолированное явление. Он, конечно, связан с определенной эстетикой, эстетикой того времени, и с самим пониманием Гоголя. Я напомню, что как раз то время в отчетном докладе Маленкова на съезде партии прозвучал такой призыв: Гоголи и Щедрины нам нужны. По этому поводу один писатель-сатирик заметил: нам нужны «такие Гоголи, чтобы нас не трогали». Вот Гоголь Томского - это именно такой Гоголь, который нас не трогает. А вот Гоголь Андреева трогает, волнует, задевает за живое.

Конечно, существование двух памятников на ограниченном пространстве - это некий абсурд, они разделены всего одной площадью. И по этому поводу существует уже фольклор. Я нашел, кстати, справки, очень хорошо составленные, вот примеры таких высказываний. Во-первых, «Гоголь большой и Гоголь маленький» или «на Гоголях», «встретимся на Гоголях», и так далее. Так что народная молва, конечно, откликнулась на эту аномалию.

Причины удаления памятника Андрееву очевидны после того, что я сказал о Томском. Памятник Андреева, конечно, я повторяю банальную истину, это - выдающееся произведение искусства. Причем надо сказать, что он, несмотря на искажение сейчас общей перспективы, он м сейчас был бы связан с этой перспективой, связан с окружением. Это памятник для открытого пространства. Он не должен быть зажат домами, как это произошло после перенесения Андреевского памятника во двор дома Талызина. И хотя, конечно, существование этого памятника там имеет свою мотивировку, но он очень теряет, очень много теряет. Я уже не говорю, что он не виден, многим и не знаком, и не знаем.

Открытое пространство. Затем площадка, по углам четыре фонаря, четыре фонаря. Столб каждого был установлен на шар, подпираемый тремя лежащими и как бы догоняющим друг друга львами. И это соотносилось с фризом. Затем семь ступеней лестницы, которые вели к памятнику, переходили в

пространство памятника. Воспроизвести все это в пространстве приусадебного, ну а теперь примузейного двора, конечно, невозможно и все это не было воспроизведено.

Затем движение силуэта. Неопределенный силуэт памятника, благодаря возвышению он был виден еще издали - с другого конца Пречистинского бульвара. И по мере приближения к нему, а мы не должны забывать, что это был путь от Храма Христа Спасителя, все сильнее заинтриговывал своим странным видом, неотесанный, смещенный с оси чуть вправо, дикой каменной глыбой, вознесенный на столб. Это все может показаться странным, но это все странность гоголевского типа, писателя, величайшего мастера гротеска, писателя загадочного. Эту загадку мы будем расшифровывать всю жизнь, и наши потомки будут еще расшифровывать.

В связи с этим я бы в скобках заметил, что вот только что вышла книга такая, которая называется «Расшифрованный Гоголь». Я ничего не буду говорить о содержании, об авторах. Но на самом деле тешить себя этой надеждой не приходится. Ни нам, ни нашим потомкам расшифровать Гоголя до конца не удалось и не удастся. И в этом его замечательная тайна.

Кроме того, памятник, конечно, соотнесен с поступательным движением по перспективе бульвара, что невозможно в настоящих условиях. Это восприятие в движении, которое обнаруживает все новые и новые элементы содержания памятника, все новые и новые грани. Словом, тот смысл памятника, тот смысл творчества Гоголя, который очень удачно определил Андрей Белый словом «гоголин», вот этот гоголин довольно выразительно демонстрирует именно памятник Гоголю, Андреевский памятник.

Я должен сказать, или в порядке такого неуместного предвидения, что, конечно, памятник после возвращения вызовет и нарекания, так же как он вызвал нарекания и в момент сооружения. Наряду с замечательными отзывами Розанова, Репина, были же и осуждающие голоса. И очевидно, такие голоса придется услышать и сейчас.

Совсем недавно, буквально две-три недели назад, одна центральная газета на первой полосе в редакционной статье воспроизвела отзыв давний, но с которым она полностью

согласилась: мол, этот Гоголь, он мешает нам, он раздражает, он вселяет какие-то пессимистические мысли. Вот такие возгласы, очевидно, можно предвидеть, но тут нам должно служить изречение Врубеля: не дошло сейчас, дойдет через 10 лет, не через 10 лет, так через 20, но, в конце концов, это будет оценено. Так что не приходится говорить, что я всей душой за то, чтобы эта акция совершилась.

Манн Ю. 2008. Не дошло сейчас, дойдет через 10 лет. - Наше время: первая еженедельная аналитическая газета. №90. 03 июля 2008 г.: 5.

«...БОГ НЕ ДАРОМ СТАЛКИВАЕТ ТАК ЧУДНО ЛЮДЕЙ»: ГОГОЛЬ И АННА ВИЕЛЬГОРСКАЯ

Мое сообщение посвящено известному эпизоду в жизни Гоголя - предложению, сделанному им Анне Виельгорской. В последнее время все громче звучит голос: этого не может быть, это все легенда, так как противоречит монашескому, аскетическому умонаправлению писателя. Присмотримся к этому эпизоду внимательнее.

В семье Виельгорских (и тут они не составляли исключения), на Гоголя смотрели как на великого человека, дружить с которым почетно и лестно. Луиза Карловна, описывая визит к Шатобриану, «великому писателю», в чьих глазах светится «воображение, ум, гений», прибавляла - в письме к Гоголю из Парижа 2(14) марта 1845 г. - «И вам, любезный друг, и Жуковскому, Пушкину, Языкову, и некоторым другим предстоит бессмертие и на земле, а нам, несчастным, совершенное забвение»[1].

Анна, младшая дочь Виельгорских, тоже хорошо понимала, кто пред ней, но при этом ценила и простые человеческие отношения: «...Как русская, вы для меня Гоголь, и я вами горжусь, а как Анна Михайловна, вы только для меня Николай Васильевич, то есть христианский, любящий, вернейший друг»[2]. И, надо прибавить, такой друг, перед которым не надо казаться лучше или умнее, можно болтать что придет в голову. В Петербурге она с удовольствием воображает, - «что я с вами где-нибудь сижу, как случалось в Остенде или Ницце, и что вам говорю все, что в голову приходит, и что вам рассказываю всякую всячину. Вы меня тогда слушали, тихонько улыбаясь и закручивая усы...»[3]. Такого друга можно и укорить, как ребенка: «Надеюсь, что вы здоровы телесно и душевно, что вы, как я, не хандрите, но умник, пишете для наших будущих наслаждений и пользы, гуляете, смеетесь и думаете иногда о вашей приятельнице Анне Михайловне»[4]. Можно и прочитать нотацию насчет излишнего внимания Гоголя к отзывам о себе: «И отчего, любезный Николай Васильевич, вы так хотите узнать мнения других? <...> Помните, любезный Николай Васильевич, что ваше имя и ваш талант обязывают вас быть

самостоятельным и что вы должны иметь некоторое уважение к самому себе и к званию писателя <...>»[5].

Что касается самой Анны, то она думала о Гоголе постоянно. 17 февраля (1 марта) 1845 г. из Парижа: «Я все о вас думаю и провожаю мысленно по вашей дороге, стараясь вообразить себе, какая у вас теперь физиономия, куда вы смотрите, что думаете и играете ли усами или просто сидите с сложенными руками, не смотря ни на что и не думая ни о чем?»[6]. И чуть позже, 20 ноября 1846 г. из Петербурга: «...В продолжение этих шести месяцев не прошел один день, в который я бы не молилась за вас»[7]. Письма Гоголя становятся для Анны насущной необходимостью: «...Для меня все в них просто, понятно; мне кажется, читая их, что я вас слышу, как вы часто с нами говорили, и я вхожу в ваши чувства, вижу вашими глазами и мыслю вашими чувствами»[8]. Со своей стороны, ввиду такой душевной близости, Гоголь предрекает Анне Михайловне великое будущее: «Ваше поприще будет даже гораздо более, чем всех ваших сестриц <...> Вам недаром имя благодать (Анна на древнееврейском языке означает „благодать“ - Ю. М.). Вы будете, точно, Божья благодать для всего вашего семейства и всех вас окружающих» (31 марта/ 12 апреля 1844 г. XII. С. 285; курсив в оригинале). Предсказание, находящееся в русле излюбленной гоголевской мысли о благотворном воздействии женщины, женской красоты на нравственное и духовное состояние общества. Но Анну Михайловну гоголевское письмо привело в смущение: «Я прочла его раз шесть, и каждый раз с новым удивлением <...> Вы говорите, что меня ожидает жизнь полезная и возможность делать много добра <...> Но сколько мне предстоит времени и труда для достижения прекрасной цели, которую вы мне показываете!»[9]. Тем более, что молодость требовала своего, веселия и развлечения, и Гоголь, похоже, пока против этого не возражал. «Я была вчера на балу, - сообщает она Гоголю 7 ноября 1845 г., - и очень веселилась. Вы мне часто говорили - я помню - что мне нужно непременно ехать на бал и развлекаться и танцевать de bon cocur, Это именно со мной нынче случается»[10]. Но очень скоро светские увеселения и общение разочаровали Анну Михайловну. «Множество лиц, и

все-таки находишься как будто в уединении, - пишет она Гоголю 18-21 марта из Петербурга. - И о чем говорить с людьми глупыми или неприятными, или для меня совершенно равнодушными». Выходы в свет заставляют Анну вспомнить о другом: «В некоторых из наших губерний умирают с голода; здесь, в Петербурге и около города, свирепствует заразительная болезнь, le typhus, от которой множество людей каждый день умирает. <...> Несмотря на то, всю зиму танцевали, веселились, и я с прочими, только с разницею, что мне почти всегда было скучно <...>» Это уже близко гоголевскому противопоставлению бедствий страны и беспечно веселящегося высшего класса. И еще одно место из того же письма: «Я вам в пример скажу, любезный Николай Васильевич, что самые модные франты нынешней зимы, с которыми все щеголихи старались танцевать, такие пустые люди, что с ними нельзя иметь даже светского глупого разговора»[11]. Читая эти строки, Гоголь мог бы подумать, что этой девушке, которой шел уже 25-й год, нелегко будет выйти замуж...

Во второй половине сентября-начале октября 1848 г. Гоголь встречается с Виельгорскими в Петербурге. Именно с этого времени Гоголь будет вести счет своих трудных отношений с Анной («...я много выстрадал с тех пор, как расстался с вами в Петербурге»). Что же произошло? В. Шенрок первоначально высказал предположение, что именно в это время Гоголь обнаружил намерение жениться на Анне, решительно отклоненное ее родственниками; но потом исследователь приурочил это событие к более позднему времени - 1850 г.[12] Поправка Шенрока представляется обоснованной: после петербургских встреч Гоголя с Анной Михайловной продолжалась еще около двух лет оживленная переписка, и, казалось ничего не изменилось. Разрыва не произошло, если Гоголь и почувствовал обиду, то самую малую.

Гоголь интересуется, как идут у Анны Михайловны «русские лекции», читаемые «моим адъюнкт-профессором», то есть Владимиром Соллогубом; сам выражает желание читать такие лекции, предлагая начать со второго тома «Мертвых душ» - это все откроет «много сторон русской жизни», что «доселе не обнаружено ни одним писателем». «Не позабудьте рядом с

русской историей читать историю русской церкви». И все это для того, чтобы «сделаться действительно русскою, по душе, а не по имени».

А рядом с этим - еще такие советы: «...Ради Бога, не сидите на месте более полутора часа, не наклоняйтесь на стол: ваша грудь слаба, вы это должны знать. <...> Не танцуйте вовсе, в особенности бешеных танцев: они приводят кровь в волнение, но правильного движенья, нужного телу не дают. Да вам же совсем не к лицу танцы: ваша фигура не так стройна и легка. Ведь вы нехороши собой. Знаете ли вы это достоверно?» Что это - просто бестактность или маленькая месть, да еще с многозначительным умолчанием? «Есть в свете гадости, - продолжает Гоголь, - которые, как репейники, пристают к нам <...>. К вам кое-что уже пристало; что именно, я покуда не скажу». Возможно это и маленькая месть и бестактность, но и еще и скрытая сентенция в свою пользу. К замечанию о том, что Анна некрасивая, Гоголь добавляет: «Вы бываете хороши, только тогда, когда в лице вашем появляется благородное движение <...>» А ведь такие движения не результат ли ее встреч с Гоголем, уроков Гоголя, - и благоразумно ли со стороны девушки всем этим пренебрегать (XIV, 92-93)...

Во всяком случае Гоголь предрекает Анне Михайловне, что в свете она свою партию не найдет: «Вы искали в нем душу, способную отвечать вашей, думали найти человека, с которым об руку хотели пройти жизнь и нашли мелочь да пошлость. Бросьте же его совсем» (XIV, 93). Зато душа Гоголя и Анны способны «ответить» друг другу и пройти вместе жизненный путь - такая мысль вполне естественно могла зародиться в его сознании. Нет, никакого официального предложения Гоголь не делал, но этой животрепещущей темы очевидно не раз касался во время петербургского общения с Анной, причем его настроение не укрылось и от внимания других членов семейства Виельгорских.

После петербургских встреч Анна не прочь встретиться с Гоголем снова. «Одно хотела бы я знать: приедете ли вы в Петербург весной и в какое именно время?» - пишет она 24 февраля 1849 г., добавляя, что ей и другим членам семейства очень хотелось бы посетить в нынешнее лето свою деревню, что

недалеко от Коломны; в этом случае они могли бы «остановиться в Москве и хорошенько рассмотреть этот для нас совершенно незнакомый город. Я бы очень желала, чтобы мы сошлись вместе в Москве и чтоб вы были нашим cicerone»[13].

В ответном письме (от 20 марта) Гоголь предложение о поездке в Петербург отклонил до более подходящего времени, но зато горячо поддержал идею приезда Анны в Москву. «От всей души желаю, чтоб Москва оставила в душе вашей навсегда самое благодатное впечатление». Пребывание в Москве должно продолжить под руководством Гоголя русское воспитание Анны; в том же письме Гоголь говорит о «высоком достоинстве русской породы», состоящей в том, что «она способна глубже, чем другие, принять в себя высокое слово евангельское»; сообщает о только что опубликованном «Домострое», где в надлежащем свете выступает «уже не политическое устройство России, но частный, семейный быт <...>» (XIV, 112, 109-110).

В январе 1849 г. в Москву приезжает Владимир Соллогуб, одновременно в старой столице гостит Л.К. Виельгорская, но Анна не приехала. Соллогуб подметил у Гоголя приступ тоски - не первый, конечно. «Он был грустен, тупо глядел на все окружающее, его потускневший взор, слова утратили свою неумолимую меткость и тонкие губы как-то угрюмо сжались»[14]. Сам Гоголь чуть позже (11 февраля 1850 г.) пишет Анне: «Сижу больной, нервы страждут и все во мне страждет. И так бывает тяжело, что не знаешь, куда деться, как позабыть себя» (XIV, 162). Вероятно, в это время, весной 1850 г. Гоголь и сделал предложение Анне.

Впрочем тут мы должны принять оговорку В. Шенрока - это не было формальное предложение, но, как принято говорить, зондирование почвы. «Гоголь только обратился к графине (Луизе Карловне - Ю.М.) через Алексея Владимировича Веневитинова, женатого на старшей дочери Виельгорских Аполлинарии Михайловне. Зная взгляды своих родственников, Веневитинов понял, что предложение не может иметь успеха, и напрямик сказал о том Гоголю»[15]. Этот эпизод сохранился в семейных преданиях Виельгорских, как и его объяснение: при всем почитании Гоголя как великого писателя, люди титулованные, принадлежащие к высшему кругу, близкие ко

двору, не видели в нем подходящей партии.

Конечно, эта версия не может считаться твердым, неопровержимым фактом, но ее вероятность весьма велика. Обычно возражают: Гоголь тяготел к иночеству, говорил о преимуществах монашеской жизни, сам мечтал стать монахом, не обнаруживал, особенно, в последние годы жизни никаких сексуальных интересов и т. д.

Однако желание стать монахом - это еще не решение, Гоголь так его и не осуществил, не в последнюю очередь именно потому, что не мог отодвинуть в сторону, говоря его словами, свое главное «поприще» - светского писателя и свое главное дело - завершение «Мертвых душ». Что касается характера брака, то вовсе не всегда в основе его лежит сексуальность (например, говорили об отсутствии сексуальных отношений в браке А. П. Толстого и его жены Анны Егоровны, урожденной княжны Грузинской - близких Гоголю людей). Не входя в подробности гадательного свойства, подчеркнем очевидное: Гоголь видел в Анне духовно близкого себе человека, свято почитающего его талант, исполненного глубокого религиозного чувства, впитавшего в себя высокое достоинство русской природы, причем достигшего всего этого не без его, Гоголя, влияния. И вполне вероятно, что у Гоголя родилась мысль видеть такую женщину спутницей своей жизни. Если бы это была только мысль, потаенная, невысказанная, то все это не причинило бы Гоголю таких страданий. Но Гоголь, очевидно, ее обнаружил, пусть косвенно, через родственников Анны Михайловны, и этот шаг не мог не дойти до сведения самой девушки, и результатом оказалось следующее гоголевское письмо к ней, исполненное редкого трагического чувства: (достаточно вслушаться в это письмо, чтобы понять - тут дело очень серьезное)

«Мне казалось необходимым написать вам хотя часть моей исповеди. Принимаясь писать ее, я молил Бога только о том, чтобы сказать в ней одну сущую правду. Писал, поправлял, марал, вновь начинал писать и увидел, что нужно изорвать написанное. Нужна ли вам, точно моя исповедь? Вы взглянете, может быть, холодно на то, что лежит у самого моего сердца, или же с иной точки, и тогда может все показаться в другом

виде, и что писано было затем, чтобы объяснить дело, может только потемнить его. Совершенно откровенная исповедь должна принадлежать Богу. Скажу вам из этой исповеди одно только то: я много выстрадался с тех пор, как расстался с вами в Петербурге. Изныл весь душой, и состоянье мое было тяжело, так тяжело, как я не умею вам сказать. Оно было тяжелее оттого, что мне некому было его объяснить, не у кого было испросить совета или участия. Ближайшему другу я не мог его поверить, потому что сюда замешались отношенья к вашему семейству; все же, что относится до вашего дома, для меня святыня. Грех вам, если вы станете продолжать сердиться на меня за то, что я окружил вас мутными облаками недоразумений. Тут было что-то чудное, и как оно случилось, я до сих пор не умею вам объяснить. Думаю, что случилось оттого, что мы еще не довольно друг друга узнали и на многое очень важное взглянули легко, по крайней мере гораздо легче, чем следовало. Вы бы все меня лучше узнали, если бы случилось нам прожить подольше где-нибудь вместе не праздно, но за делом. Зачем, в самом деле, не поживете вы в подмосковной вашей деревне? Вы уже более двадцати лет не видали ваших крестьян. Будто это безделица: они нас кормят, называя нас же своими кормильцами, а нам некогда даже через двадцать лет взглянуть на них! Я бы к вам приехал также. Мы бы все вместе принялись дружно хозяйничать и заботиться о них, а не о себе. Право, это было бы хорошо и для здоровья и веселей, чем обыкновенная бессмысленная жизнь на дачах. А если бы при этом каждый помолился покрепче Богу о том, чтобы помог ему выполнить долг свой, - мы бы, верно, все стали чрез несколько времени в такие отношенья друг к другу, в каких следует нам быть. Тогда бы и мне и вам оказалось видно и ясно, чем я должен быть относительно вас. Чем-нибудь да должен же я быть относительно вас: Бог не даром так сталкивает так чудно людей. Может быть, я должен быть не что другое в отношении <вас>, как верный пес, обязанный беречь в каком-нибудь углу имущество господина своего. Не сердитесь же; вы видите, что отношенья наши хотя и возмутились на время каким-то налетным возмущеньем, но все же они не таковы, чтобы глядеть на меня как на чужого человека, от которого должны вы таить

даже и то, что в минуты огорченья хотело бы выговорить оскобленное сердце. Бог да хранит вас. Прощайте. Обнимите крепко всех ваших. Весь ваш до гроба Н. Гоголь» (XIV, 187-188; курсив в оригинале).

Такие письма пишутся в минуты кризиса, в состоянии тяжелой душевной муки. Сравнение с «верным псом», которому отведена лишь роль беречь «имущество господина своего» - это вовсе не «полушуточная любезность» (как показалось одному исследователю). В этих словах звучит сердечная обида, боль. Возможно, отношения Анны и Гоголя дали повод для недовольства и каких-то предостережений Виельгорских-старших; отсюда извинения Гоголя за то, что окружил девушку «мутными облаками недоразумений». В письме отчетливо звучат прощальные ноты (и действительно, на этом переписка Гоголя и Анны Михайловны оборвалась; лишь в новогоднем письме от 1 января 1852 г. к А.О. Смирновой Гоголь в обобщенной форме поручает поздравить «всех добрейших Виельгорск<их>» (XIV, 267). Гоголь лишь просит Анну «не сердится» и «не глядеть» на него «как на чужого человека», - единственное право, которое он за собой оставляет.

Известно также письмо сестры писателя Анны Васильевны к А. М. Черницкой, автору работ о Гоголе, - Анна Васильевна решительно отвергла саму возможность подобного «сватовства». «Меня <...> очень огорчил Шенрок, хотя еще не читала его статьи, но из его писем узнала и писала ему, что это сватовство невероятно! Возвратившись из Иерусалима, брат не в таком был настроении, говорил, что желает пожить с нами в деревне, хозяйничать, построить дом, где бы у каждого была своя комната <...>. Мне кажется, что брат не думал о женитьбе, всегда говорил, что он не способен к семейной жизни! Я писала Шенроку об этом». Анна Васильевна не один раз выступала против такого мнения. Узнав, что Н. В. Берг предлагал Шенроку статью «Сватовство Гоголя», она писала той же Черницкой: «Я в негодовании, как могут ему это предлагать! Берется писать его биографию и совсем его не знает»[16].

Но «не знать» могли и родные Гоголя, тем более что события происходили за тысячи верст от миргородчины и что до сватовства, скорее всего, не дошло. Вся драма протекала в

тонкой сфере чувств, а тут Гоголь был скрытен, как никто («Ближайшему другу я не мог его поверить...»). Уж больший вес следует придать словам В.А. Соллогуба, женатого на сестре Анны Михайловне Софье и более осведомленного в семейных делах и тайнах. Анна Виельгорская, писал Соллогуб, - «кажется, единственная женщина, в которую влюблен был Гоголь»[17]. И в другом месте, перечисляя недуги Гоголя: «Он страдал долго, страдал душевно, от своей неловкости, от своего мнимого безобразия, от своей застенчивости, от безнадежной любви...»[18]. Так или иначе, но это могла подразумеваться именно любовь к Анне Виельгорской.

Развязка отношений с Анной причинила Гоголю сильнейшую душевную боль. Отныне у него уже нет надежды найти умную, понимающую, склонную к полускрытой нежности женщину, с которой можно было «об руку пройти жизнь». Оставались лишь тяжелый труд и неустроенная жизнь «бессемейного путника».

Что же касается Анны Михайловны, то после смерти Гоголя, когда ей было уже за тридцать, она вышла замуж за князя Александра Ивановича Шаховского, представителя знатного рода, восходящего к известному Шемяке, то есть князю Дмитрию Шемякину. В 1861 г. у Шаховских родилась дочь - Мария Александровна. Жили Шаховские в старинной усадьбе Сенница, что на берегу речек Сенница и Осетр, в том имении, в котором призывал Гоголь провести лето Анну Михайловну и куда он собирался приехать сам.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 213; далее указывается сокращенно: Переписка.
2. Там же. Письмо от 18 марта 1846 г С. 219; курсив в оригинале.
3. Там же. С. 218.
4. Там же. С. 210; курсив в оригинале.
5. Там же. 5-8 мая 1847 г. С. 238.
6. Там же. С. 211-212.
7. Там же. С. 226.
8. Там же. 7 февраля 1847 г., Петербург. С. 231.
9. Там же. 17/29 апреля 1844 г. С. 207-208.
10. Вестник Европы. 1889. Ч. 6. С. 101.
11. Переписка. Т. 2. С. 218.

12. Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя: М., 1897. Т. 4. С. 741.
13. Переписка. Т. 2. С. 245.
14. Соллогуб В. А. Воспоминания. М. - Л., 1931. С. 308.
15. Шенрок В. И. Указ. соч. Т. 4. С. 740.
16. Обе цитаты приведены по публикации: Черницкая А. М. Анна Васильевна Гоголь. Мое знакомство и переписка с нею // Исторический вестник. 1914. Т. CXXXVIII. С. 197-198; см. также: Воропаев В. А. Сватался ли Гоголь к графине Виельгорской? // Московский журнал. 1999. № 2. С. 43-45.
17. Соллогуб В. А. Указ соч. С. 293.
18. Там же. С. 380.

Манн Ю.В. 2008. «...Бог не даром сталкивает так чудно людей»: Гоголь и Анна Виельгорская. С. 65–72. - Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения: Сборник докладов Международной научной конферецции. Под общ.ред. В.П. Викуловой. (1-4 апреля 2008, г. Москва). М.: Феспартнер. 2008 г. 304 с.

Н.В. ГОГОЛЬ И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ В НЕЖИНСКОЙ ГИМНАЗИИ

Предисловие Ю.В. Манн. В Кн. О.К. Супронюк Нац. акад. наук Украины, Нац. б-ка Украины им. В.И. Вернадского. Киев: Академпериодика, 2009. - 249, [2] с.

Среди специализированных био-библиографических словарей предлагаемая книга занимает особое место.

Наиболее распростанены персональные словари, т.е. издания, посвященные одному писателю; к ним примыкают и персональные энциклопедии, как правило включающие в себя и обширные био-библиографические материалы (например, «Лермонтовская энциклопедия», М., 1900 г.; или двухтомный «Шевченківьский словник», Киев, 1976). Популярны и словари литературных персонажей: «Щедринский словарь» (М. 1937) М.С. Ольминского, «Словарь литературных типов. т. 1. Тургенев (СПб., 1908), «Типы Аксакова», ред. Н.Д. Носкова (СПб., 1914), «Типы Гончарова», ред. Н.Д. Носкова при сотрудничестве С.И. Поварнина и Н.А. Саввина (СПб., 1914) и др. Наконец, существуют словари деятелей определенного общественно-политического движения («Декабристы. Биографический справочник», М., 1988) или литературного направления, например немецкого романтизма (Romantik-Handbuch, herausgegeben von Helmut Schanze. Stuttgart, 1994; обширная 4-я часть этого труда - био-библиографический справочник).

Наиболее близко настоящее издание известной книге Л.А. Черейского «Пушкин и его окружение» (Л. 1975, 2-е изд. 1988), но, в отличие от последней, оно ограничивается одним периодом жизни Гоголя - семилетним пребыванием его в нежинской Гимназии высших наук. Но зато в отношении полноты и богатства привлеченного материала, в том числе почерпнутого из многих архивов, предлагаемый труд - не боюсь этого слова - является уникальным.

Количество «герое» этой книги, гимназистов и студентов, преподавателей, служащих - 475! - говорит само за себя. Перед нами действительно культурное гнездо, из которого, говоря славами Гоголя, «вылетели» не только гениальный писатель, но

и множество других замечательных деятелей искусства и науки. Кстати, решение авторов словаря не ограничиваться знакомыми Гоголя, но включить и лиц, не находившихся с ним в прямом контакте, представляется приниципиально важным: культурный ореол, атмосферу определенного места создает именно окружение в целом, а не только знакомые; кроме того, граница между тем и другим подвижна: будущие разыскания и открытия могут расширить наше представление о личных связях Гоголя.

Конечно, настоящий труд не мог бы состояться без множества предшествующих работ, посвященных нежинскому периоду жизни Гоголя (изданий Г.А. Кушелева-Безбородко и Н.В. Гербеля, биографических книг П. Кулиша, В. Шенрока, Д. Иофанова т.д), но впервые соответствующие материалы приобрели систематический словарно-справочный характер, столь необходимый для специалиста и для дальнейших исследований.

Инициатива книги, принадлежит В.Э. Вацуро, «генератору идей», по точному определению Оксаны Супронюк, человеку необычайной отзывчивости, доброжелательности и обаяния. Автор этих строк мог бы подтвердить все это личными впечатлениями: мне довелось не раз встречаться с Вадимом Эразмовичем - в Москве, Ленинграде, а однажды даже в США, в летней школе Миддлбери, где мы читали курсы лекций аспирантам - Вацуро о Пушкине, а я, сразу же вслед за ним, о Гоголе.

Принципиально важен и метод, которым создавалась эта книга. Инициатива авторитетнейшего исследователя находит живой отклик у его ученицы, в ту пору преподавательницы Нежинского педагогического института. Оксана Супронюк, в свою очередь, собирает студентов, организует семинар. Семинар обычный, внешне не отличимый от множества других учебных семинаров, в любом городе и любом вузе. Однако у этого семинара есть сверхзадача, его учебная функция нераздельно слита с другой, научно-практической, то есть с написанием настоящей книги. Пример поучительный и, хочется надеяться, заразительный! Сколько в нашей истории еще культурных гнезд, изучение которых могло бы вдохновить молодые умы не только на приобретене знаний и

исследовательских навыков, но и на создание актуальных научных трудов.

Н.В. Гоголь и его окружение в Нежинской гимназии: биобиблиографический словарь / О.К. Супронюк [отв. ред. А.С. Онищенко; науч. ред. А.И. Рейтблат; предисл. Ю.В. Манна]; Нац. акад. наук Украины, Нац. б-ка Украины им. В.И. Вернадского. Киев: Академпериодика, 2009. 249, [2] с. 3-4.

НЕСТОР КОТЛЯРЕВСКИЙ И ЕГО КНИГА

Содержательность и широкий охват материала в этой книге - результат образования, научной биографии и семейных традиций ее автора. Отец Нестора Котляревского (1863-1925) Александр Александрович был разносторонним ученым - историком литературы, археологом, этнографом, фольклористом. Разнстронность научных интересов отличала и Нестора Александровича: по окончании в 1885 году историко-филологического факультета Московского университета, он бы командирован на два года в Париж для подготовки к профессорскому званию по кафедре истории иностранной словесности. Защищенная им в 1899 г. магистерская диссертация носила культурологический характер - «Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нашего века. Ее основные этические и социальные мотивы и их отражение в художественном творчестве» (опубликована в 1898 г.; 3-е изд. - СПб., 1914).

Немаловажно и то, что Нестор Котляревский выполнял большую научно-организационную работу: в 1910 году он стал первым директором Пушкинского дома, оставаясь на этом посту фактически до конца жизни[1].

Создание монографии о Гоголе (вначале печаталась в журнале «Мир Божий», 1-е отдельное изд. - СПб., 1903; 4-е дополненное - Петроград, 1915) сопровождалось написанием статей и книг о множестве других писателей. Особенно привлекали внимание Котляревского недостаточно изученные, или, как он говорил, «недостаточно оцененные» литературные деятели: декабристы, Е.А. Баратынский, Д.В. Веневитинов, В.Ф. Одоевский, А.К. Толстой как сатирик, И.С.Тургенев как драматург и др. Многие из этих работ вошли в сборник Котляревского «Старинные портреты» (СПб., 1907).

Все это определило небычайно широкий литературный фон монографии о Гоголе - достоинство, которое не могли не оценить читатели-современники и которое сохраняет известное значение и сегодня. О каком бы гоголевском произведении ученый ни писал, его интересуют параллели, истоки и традиции этого произведения. Так в связи с «Тарасом Бульбой» он

рассматривает развитие русской исторической повести - в поле его зрения Пушкин, Нарежный, Бестужев-Марлинский, Загоскин, Лажечников, Николай Полевой. «Ревизор» заставляет обратиться к комедии XVIII века - «Недорослю» Фонвизина и «Ябеде» Капниста, - к водевилю и легкой комедии первой трети XIX столетия (Крылов, Хмельницкий, Шаховской, Загоскин, Квитка-Основьяненко и, конечно, Грибоедов). Не оставлены без внимания и произведения драматического толка (Лермонтов и Белинский как автор «Дмитрия Калинина»).

Особенно широк контекст «Мертвых душ»: тут, по терминологии автора, и «психологический роман» (Лермонтов, Герцен, Марлинский, Ган, Жукова), и «нравоописательный роман» (Квитка-Основьяненко) и т.д. Рассмотрены произведния и по выбору предмета изображения или типажа. Тут и светский и дворянский круг как в столице, так и в деревне, и «военные типы», и «типы чиновников», и мещане, купцы и крестьяне, и литераторы, поскольку последние составляют свой мир, со своими обычаями и традициями. Словом, перед нами в определенном смысле энциклопедия литературы гоголевской эпохи.

Из сказанного видно, что подход Котляревского к материалу тематический или, проблемно-тематический. Тем самым он представлял и развивал принципы популярной в то время культурно-исторической школы, требования которой ученый сформулировал предельно отчетливо. «Каждый литературный памятник должен быть оценен прежде всего как исторический документ своей эпохи, и как документ, объясняющий психику поэта»[2]. И еще: «Художник всегда сын своего времени, и если мы хотим, насколько это возможно, разгадать его душу, мы должны уловить прежде всего «дух» его времени»[3]. Это значит, что устраняется вопрос о стиле, творческой манере, а значит и о развитии литературы и искусства в аспекте художественности. Котляревский шел на эту жертву вполне осознанно, говоря в предисловии к книге «Девятнадцатый век», что «стилистическая оценка» произведений им «обойдена совершенно» и что «никакого представления об истории литературы читатель из книги не вынесет», поскольку автор «имел в виду коснуться лишь

основных общих вопросов жизни, над которыми думали люди за последние сто лет»[4]. При этом, обладая широким кругозором и терпимостью, Котляревский признавал, что «история форм» имеет равное с «историей содержания» право на существование, однако для себя он сделал вывод определенный.

Отсюда в монографии Котляревского ряд шокирующих сегодняшнего читателя утверждений. Ну, например, сказанное об авторе «Ревизора»: «…Наш первый драматург-бытописатель, опережая всех как хужожник - отстал от них как сатирик, в смелости и вескости своих ударов». «Смелость» Гоголя измеряется наличием или отсутствием прямых разоблачительных инвектив, рангом персонажей (в «Ревизоре» - сплошь «мелюзга», чиновника далекого уездного города), а не художественным строем и духом произведения.

И все же на практике вопрос о соотношении истории «форм» и «содержания» решался ученым сложнее и тоньше, чем он декларировал. Вот комментарий к сцене посещения Луизой библиотеки ее возлюбленного («Ганц Кюхельгартен»): «Подбор книг чрезвычайно характерен /…/. Платон и Шиллер как певцы того мира идей, тоска по котором не покидала Гоголя во все минуты его жизни; Петрарка как певец неземной любви, влюбленный в воздушный женский образ, которым бредила рагоряченная фантазия Гоголя; Аристофан - Гоголь афинской республики; Винкельман - восторженный жрец античной красоты и, наконец, Тик, средневековый Паладин, кудесник, живущий в таком же ладу со всем миром привидений». Именно через детали Котляревский стремится проникнуть во внутренний мир гоголевского персонажа, а значит и произведения в целом.

Формулируя задачу своей книги, Котляревский говорит: «Надлежит восстановить с всевозможной полнотой историю психических движений этой загадочной души…» И еще: исследователь должн отважиться на «попытку» «восстановить последовательную смену чувств и мыслей писателя по тем отрывочным словам и намекам, какие попадаются в его переписке, и на некоторых интимных страницах его произведений». Это значит, что методология культурно-исторической школы получает у Котляревского некоторый

психологический уклон - характерная тенденция литературоведеия рубежа XIX -XX веков. На практике это выражается в том, что вся деятельность, все творчество Гоголя рассматривается в аспекте непримиримого противоречия: «Он страшно тяготился разладом, который возникал между его мечтой и тем, что он вокруг себя видел, и он никогда не мог смягчить ощущения тоски и томления - трезвой критикой существующего». Утверждение, разумеется, справедивое, хотя и нуждающееся в детализации, которую, надо думать, произвел бы сам автор, доведись ему продолжить работу над гоголевской темой.

То же самое можно сказать относительно установленного Котляревским хронологического рубежа монографии - окончанием первого тома «Мертвых душ». Ученый мотивирует это ограничение так: «Мы коснемся лишь тех годов деятельности Гоголя, когда он был по преимуществу художник-бытописатель, в душе которого, однако, уже подготавлялось великое отречение от творчества во имя душеспасительной проповеди». Но ведь и последнее лесятилетие Гоголя не свободно от художнических поисков, от жесточайшего разлада, никак не сводимого к «душеспасительной проповеди». Об этом хорошо говорит сам Котляревский, возражая против плоского понимания гоголевского «критицизма»: «При ближайшем ознакомлении с творчеством Гоголя, видишь, что его сила заключалась не в одном только обличении /…/ Не столько обличением грешников приводил он людей к сознанию их греховности, сколько тем, что будил в них чувство жалости к ближнему…»

И еще один вывод исследователя, актуальной для гоголевского читателя сегодняшнего да и будущего времени: «Совестливое отношение художника к нравственным проблемам жизни передавалось невольно каждому, кто задумывался над его словом и над его трагической судьбой».

СНОСКИ

1. См.: Баскаков В.Н. Пушкинский дом. 2-е изд. доп., Л., 1988, С. 45-49.
2. Котляревский Нестор. Литературные направления Александровской похи. Пг., 1917, С.12.
3. Котляревский Нестор. Девятнадцатый век. Пг., 1921, С. 251.

4. Котляревский Нестор. Девятнадцатый век. C.VII. Подробнее о культурно-исторической школе см.: Гришунин А.Л. Культурно-историческая школа. //Академические школы в русском литературоведении, М., 1975, С. 100-201.

Котляревский, Нестор Александрович (1863-1925). Николай Васильевич Гоголь, 1829-1842: очерк из истории русской повести и драмы / Нестор Котляревский; [авт. послесл. Ю.В. Манн]. М.: Летний сад, 2009. 403, [1] с. - (Humanitas : сер. осн. в 1999 г.).

ДО КАФКИ БЫЛ ГОГОЛЬ

По случаю 200-летия со дня рождения классика русской литературы этот год по решению ЮНЕСКО во всем мире объявлен Годом Гоголя. Побеседовать о юбиляре редакция «Аудитории» пригласила доктора филологических наук, профессора кафедры истории русской литературы историко-филологического факультета РГГУ Юрия Владимировича Манна.

- Юрий Владимирович, редакция газеты поздравляет вас с получением премии имени Николая Гоголя. Расскажите, пожалуйста, об этой награде.

- Премия была учреждена фондом Бориса Ельцина и Культурной ассоциацией «Премия имени Н.В. Гоголя в Италии». В этом году состоялось первое ее присуждение. Мне ее вручили (я процитирую решение комиссии) «за многолетний вклад в исследование жизни и творчества Гоголя, за создание трудов, посвященных изучению поэтики Гоголя, и научной биографии писателя в трех томах». Церемония награждения состоялась в Риме на вилле Медичи. Недалеко от нее находится улица - Страда Феличе, теперь она носит название Виа Систина, - на которой некогда жил Гоголь, о чем напоминает мемориальная доска. Однажды мне даже удалось побывать в той самой квартире, где писатель провел несколько лет жизни. На тот момент там проживала пожилая супружеская пара. Хозяева с воодушевлением рассказывали мне о том, как все выглядело в доме, когда там жил Гоголь. Это было очень приятно.

- Расскажите, пожалуйста, кто, кроме вас, стал лауреатом этой премии.

- В этом году награда была вручена двум итальянцам - профессору Римского университета Рите Джулиани за книгу «Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай», а также переводчику Алессандро Романо за перевод на итальянский язык комедии «Женитьба» и отрывка «Рим» из незавершенного романа Гоголя. Книга профессора Джулиани, кстати, уже переведена на русский язык, и переводчик ее так же стал лауреатом премии имени Гоголя - это Анна Ямпольская. За

переводы произведений современной итальянской прозы и драматургии награда посмертно была присуждена российскому переводчику Николаю Живаго.

- Насколько Гоголь читаем за рубежом? Ведь его довольно сложно переводить на иностранные языки?

- Гоголя действительно очень сложно переводить - своеобразие его языка и стиля неповторимо. Кажется, легче переводить Пушкина. Тем не менее Гоголь по своей популярности за рубежом Пушкина значительно превосходит. Однажды в Лондоне в крупном книжном магазине на Пикадилли я нашел книгу под названием «1000 и 1 книга, которые вы должны прочесть, прежде чем умрете». Из русских писателей там на первом месте, конечно, были Достоевский и Толстой. Названы Тургенев, Чехов, а Пушкин вообще не упомянут (в более позднее издание все-таки включили «Евгения Онегина»). А вот Гоголь представлен двумя произведениями - поэмой «Мертвые души» и повестью «Нос». Полагаю, потому что в его произведениях видят истоки тех иррационалистических тенденций, которые возобладали в литературе на рубеже XIX-XX веков и продолжают играть существенную роль в литературе нашего времени.

- Я знаю, что исследователи любят сравнивать мистику Гоголя и Кафки. Насколько, на ваш взгляд, допустима подобная аналогия?

- Я один из сторонников этой концепции и в меру своих сил способствую ее распространению и обоснованию. Я написал об этом большую работу, которая называется «Встреча в лабиринте». Да, конечно, Кафка наследник Гоголя. В своих письмах он упоминает некоторые гоголевские произведения.
Есть ссылки на «Мертвые души», на некоторые статьи Гоголя. Очень многое роднит двух этих писателей. Можно провести прямую аналогию между повестью «Нос» и рассказом «Превращение».

Мне кажется, что и Гоголь, и Кафка воспринимали жизнь как лабиринт. Лабиринт - это та же линия, но извилистая, запутанная, хаотичная, которой не так легко следовать. В лабиринте трудно, как сейчас говорят, увидеть свет в конце тоннеля. Вот в таком лабиринте и «встретились» два писателя.

Возвращаясь к вопросу о популярности Гоголя за рубежом, отмечу, что среди рядовых читателей он, конечно, не так популярен, как Достоевский или Толстой. Но если говорить о чтении научной и культурной элиты, то в последнее время Гоголь начинает с ними соперничать. Конечно, в Италии он известен больше, чем во Франции.

Однажды в Париже я зашел в гостиницу «Вестминстер», в которой Гоголь останавливался в 1845 году. Администратор мне сказал, что впервые слышит фамилию Гоголь. Спустя несколько лет я снова оказался в Париже и снова заглянул в туже гостиницу, и администратор мне сказал, что, к сожалению, не знает, в каком именно номере жил Гоголь, но о существовании такого писателя он знает. Я мечтаю о том, чтобы когда-нибудь на этой гостинице появилась мемориальная доска, подобная той, которая установлена в Риме.

- В одном из интервью вы говорили о сложности, почти невозможности перевода Гоголя на украинский язык из-за того, что теряется «малоросский» колорит его произведений.

- Моя точка зрения состоит в том, что перевод Гоголя на украинский язык обедняет стиль писателя. Перевод может быть совершенным, но поневоле в нем будет сглаживаться та многостильность, которая свойственна Гоголю. Для Гоголя украинская стихия - народный язык и быт - представляют собой тот кладезь, из которого он черпал богатства для своих произведений. Это стихия существует в общей палитре русского языка, она переплетается с его традициями и стилями. В этом контексте украинская стихия начинает играть и обнаруживать свою поразительную оригинальность. Если же все эти гоголевские речевые и стилистические находки и изобретения перевести на украинский язык, то многообразие и своеобразие гоголевской поэтики утрачивается.

- А западные переводчики справляются с переводом украинизмов?

- Как западные переводчики с этим справляются - для меня загадка непостижимая. Они находят эквиваленты в своих языках, например диалектные слова. В переводах на немецкий, английский или французский язык легче сохранить игру разных

стилей, хотя и не удается адекватно передать взаимодействия речевых стихий русского и украинского. Надо сказать, что переводить Гоголя на языки неродственных групп дело более выигрышное, чем перевод на украинский. Переводчикам, при всей оригинальности стиля и языка Гоголя, удается сохранить очень многое из его художественной манеры. Поэтому он так популярен у зарубежного читателя. Гоголя читают не только в Европе, но и в Америке, Японии, Китае. В США редкий год обходится без издания нового крупного исследования о Гоголе.

- Исследователи уделяют большое внимание изучению фантастического у Гоголя. А в чем, по-вашему, новаторство его фантастики?

- Это сложный вопрос, который требует очень пространного объяснения. А если говорить кратко, то Гоголь совершил буквально революцию в фантастике. До него фантастическое в литературе было, как правило, связано с определенными субъектами фантастики, то есть носителями фантастической силы, будь то дьявол, черт, Мефистофель… Все события, развитие сюжетных линий в фантастике так или иначе восходили к этим персонажам. У Гоголя тоже немало произведений, в которых потусторонние силы выступают носителями иррационального, или, как я их называю, носителями фантастики - например, в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки». А вот в повести «Нос» нет такого носителя, именно поэтому она произвела столь сильное впечатление на западного читателя. Там черт упоминается только в разговорных оборотах - «черт возьми», «черт побери». Он недействующий персонаж. Более того, первоначально все странное, происходящее в повести, объяснялось сном. В окончательной редакции Гоголь снял эту мотивировку. Что же произошло? Нет носителя фантастики, нет мотивировки, а сама фантастичность осталась. Переворот, произведенный Гоголем, заключается в том, что у него фантастика ушла в повседневность, освободившись от своего непосредственного инициатора. Она ушла в стиль, в манеру говорить, в поступки персонажей, в «игру природы». Это то, что очень важно и для Кафки. У него фантастика тоже растворена в повседневной жизни.

- Хотелось бы поговорить о гоголевской ономастике. Имена его героев всегда яркие, запоминающиеся, «говорящие». На-сколько была важна для Гоголя символика имени?

- Имена у Гоголя, конечно, «говорящие», но совсем не так, как в произведениях классицизма. К примеру, персонаж из комедии «Ревизор» - Держиморда. С одной стороны, он раздает тумаки и правому, и виноватому так, что только держись, «держи морду», а с другой стороны, фамилия рождает богатейшие ассоциации отвлеченного характера. Невольно думаешь о физиономии самого героя: ну и морда, только держись! Затем возникают различные ассоциации, на которые провоцирует дальнейшее развитие действия. У Гоголя читаем: «Держиморда поехал на пожарной трубе». Сразу читательское воображение рисует яркую картинку, которая очень важна для понимания текста. У Гоголя нет Негодяева или Лицемерова, потому что подобные имена указывают только на один порок. Но у него есть Сквозник-Дмухановский - эта фамилия вызывает негативное восприятие, но вы не можете точно определить, какой именно порок в ней пытался выразить автор. Также и с многими другими именами. Казалось бы, герой по фамилии Земляника должен быть сентиментальным, несколько даже приторным человеком, но эта ягода имеет терпкий привкус. Так постепенно рождается гоголевская характеристика - «человек толстый, но плут тонкий». Имена у Гоголя - это тоже своеобразная игра. Фамилии его героев - не этикетки, не ярлыки. Образ их формируется в контексте поступков персонажей, и его невозможно выразить двумя- тремя словами.

- В первой редакции повести «Портрет», опубликованной в сборнике «Арабески», ростовщик носит фамилию Петромихали. Как вы думаете, Гоголь намекал на Петра Первого или на греческого революционера Петробея Мавромихали?

- В данном случае Гоголю было важнее передать нерусский характер фамилии: «Был ли он грек, или армянин, или молдаван - этого никто не знал…» Хотя разнообразные ассоциации, безусловно, возникают. Но этот случай сложный, потому что прямой отсылки Гоголь не дает. Они порой даже

мешают автору. Вы, наверное, знаете, что в первой редакции главного героя звали Чертков, но Гоголь переименовал его в Чарткова, чтобы устранить прямую ассоциацию с чертом.

- Как вы думаете, почему во второй редакции повести Гоголь не только переименовал главного героя, но и сделал безымянными почти всех остальных персонажей?

- Он несколько перерабатывал общий план и текст повести.Там действительно не назван Петромихали. Но нет и еще одного очень важного имени - Антихриста. У Гоголя везде очень сложная игра с именами и стремление избегать как прямого называния порока, так и сведения к определенному носителю зла.

- В одной из ваших книг вы упоминаете, что у Гоголя есть три основных географических и символических центра - Диканька, Миргород и Петербург. Как вы думаете, почему так называемые петербургские повести Николай Васильевич никогда сам не объединял в отдельный цикл?

- В сборник «Арабески» вошли три петербургские повести и, несмотря на то что автор сознательно строил его на разнообразии материала - журналистики, эстетики и прозы, - это в определенной степени его петербургский цикл. Потом он сам цикл «Арабески» разрушил. В первом собрании сочинений Гоголя 1842 года есть циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», но «Арабесок» нет. Есть раздел «Повести», в который вошли три повести из «Арабесок», а также повести «Коляска», «Нос», «Рим» и «Шинель». Определенный петербургский смысловой центр в художественном мире Гоголя, конечно, существует, но, видимо, само понятие Петербурга было у Гоголя столь сложным, что выделять специально петербургский цикл ему показалось неправильным.

Петербург для Гоголя гораздо сложнее, чем это иногда представляют. Очень часто можно прочитать, что гоголевский Петербург - это воплощение дьявола, зла, холода, мороза, отсутствия жизни. Но наряду с этим Петербург - это для него еще и город славы, больших возможностей, город, с которым связано будущее России. Гоголь очень любил Москву, но противопоставления Москвы и Петербурга как городов нашего и чужого он не делает. Он считал, что Петербург заключает в

себе не только негативные моменты, а Москва не только позитивные, и в известном смысле они даже дополняют друг друга. «“На семьсот верст убежать от матушки! Экой востроногой какой!” - говорит московский народ, прищуривая глаз на чухонскую сторону», - напишет Гоголь в статье, посвященной сравнению двух городов. Так что отношения между Москвой и Петербургом в восприятии Гоголя все-таки родственные.

- Как вы пишете в книге «Гоголь. Жизнь и творчество», Николай Васильевич выбирал между карьерой литератора и историка, даже претендовал на должность на кафедре всеобщей истории Киевского университета. Как вы думаете, если бы Гоголь был профессором в РГГУ, насколько охотно наши студенты посещали бы его лекции?

- Современники вспоминают, что на некоторых лекциях Гоголя негде было яблоку упасть и читал Гоголь вдохновенно. А на иных его лекциях слушателей было гораздо меньше, так как лектор был слишком погружен в свой материал и, не заботясь о слушателях, читал, казалось, сам для себя. Гоголь был историком, в его исторических штудиях много научного потенциала, много своего, оригинального, но он не был академическим профессором, который подчиняет изложение строгой логике или стремлению заинтересовать своих слушателей. Наверное, отношение аудитории было бы примерно такое же, как и у современников Гоголя: иногда глубокая заинтересованность, восторг, воодушевление, а иногда, наоборот, разочарование, холодность и пренебрежение.

Беседовала Светлана ВОРОНЦОВА, аспирант РГГУ

Спустя двести лет со дня рождения Н.В. Гоголя свой юбилей отпраздновал один из крупнейших исследователей его творчества, Юрий Владимирович Манн. 9 июня 2009 года он отметил свое восьмидесятилетие.

В 1952 году Ю.В. Манн окончил филологический факультет МГУ. В 1965 году защитил кандидатскую диссертацию, а в 1973 г. - докторскую. Юрий Манн - автор более чем 300 научных работ, посвященных не только

творчеству Гоголя, но и других классиков русской литературы. Среди его основных трудов «Комедия Гоголя “Ревизор”» (1966), «О гротеске в итературе» (1966), «Русская философская эстетика (1820-1830_е гг.)» (1969), «Поэтика русского романтизма» (1976), «Диалектика художественного образа» (1987), «Поэтика Гоголя» (1988) и другие. Последние книги исследователя - «Гоголь: завершение пути, 1845-1852 гг.» (третий и заключительный том биографии писателя) и «Н.В. Гоголь. Судьба и творчество». Юрий Владимирович является также главным редактором академического Полного собрания сочинений и писем Н.В. Гоголя, в 23 томах.

Многие работы Ю.В. Манна были переведены на иностранные языки, причем не только европейские. В частности, в Токио была издана его «Поэтика Гоголя» на японском языке.

В нашем университете Юрий Владимирович работает с 1992 года, в настоящее время читает общий курс по истории русской литературы первой половины XIX века, а также спецкурсы: «Текстология», «История русской культуры (русская философская эстетика)», «Творчество Гоголя». Ведет семинар «Гоголь в контексте мировой литературы».

«До Кафки был Гоголь» (интервью с Ю.В. Манном). Беседовала С. Воронцова. - Аудитория РГГУ. № 55-56('09), 2009: 1-2.

РЕВИЗОР-2009

Великий русский писатель оставил вопросы, которые не дают покоя современным политикам, писателям, ученым

Первого апреля, в День смеха, исполняется 200 лет Николаю Гоголю, придумавшему самый специфический способ смеяться - "сквозь слезы". Парадоксы - фирменный стиль большого писателя. Классического реалиста современный читатель чтит за иррациональные, мистические образы и утонченный модернистский стиль. Американская энциклопедия главных писателей мира посвящает Гоголю целых две статьи, не упомянув Пушкина, а в России к юбилею изданы лишь два из 23 томов нового собрания сочинений. Да и те - смехотворным тиражом в одну тысячу экземпляров. О парадоксах загадочного классика наш разговор с главным редактором этого издания, известным специалистом по творчеству Гоголя Юрием Владимировичем Манном.

Замес украинской натуры

Российская газета: 2009-й обявлен ЮНЕСКО Годом Гоголя. С точки зрения мирового сообщества, автор колоритнейших повестей из жизни украинских хуторов по-прежнему великий русский писатель? Споры, к какой литературе - русской или украинской - принадлежит его творчество, завершились?

Юрий Манн: С тем, что Гоголь обожал Украину, никто никогда и не спорил. Он говорил, что сам не знает, "какое у него сердце: великорусское или малоросское". Считал, что обе народные стихии щедро одарены богом и вполне сознавал значение и роль украинского начала в собственном творчестве. И тем не менее Гоголь, конечно, русский писатель. Он сам себя таковым считал, писал на русском языке и связывал себя с традициями русской литературы. При этом относясь с большим уважением к украинской литературе и народному творчеству.

РГ: К юбилею должен выйти семитомник Гоголя на украинском языке... Критики этого издания пишут, что помимо перевода, в нем случается и "правка" писателя, например, у

казачества вместо "разгульной замашки русской природы" переводчики увидели "гуляцкий замес украинской натуры".

Манн: Я убежден, что такие переводы наносят Гоголю исключительно только вред. Объясню: украинская стихия органично входит в ранние гоголевские произведения. Она ложится на гоголевскую языковую палитру и оставляет на ней очень яркие следы. В этом суть многоцветья и многоголосья гоголевского стиля. При переводе на украинский язык теряется обаяние украинизмов в тексте. Все становится одноцветным. На русском фоне гоголевская украинская речь звучит гораздо сильнее. Легче переводить Гоголя, скажем, на английский. В этом случае переводчики найдут речевые средства, чтобы передать краски украинизмов в гоголевском тексте. К сожалению, к проблеме переводов относятся сейчас конъюнктурно. Не думают об интересах читателей.

РГ: Однако украинизмам не везло, начиная с первого прижизненного издания Гоголя....

Манн: Сейчас мы стараемся восстановить всю украинскую стихию, которая изначально была в гоголевских произведениях. Дело в том, что Гоголь первое собрание сочинений 1842-го года поручил делать Прокоповичу. Это гоголевский товарищ еще по гимназии высших наук, талантливый литератор. Писатель ему бесконечно доверял, особенно в том, что касалось русского языка в ортодоксальной классической форме. Гоголь ведь писал, иногда не очень заботясь о грамматических нормах. Но дело в том, что язык Гоголя при всей его безграмотности таил в себе бесконечное очарование. Освободить его тексты от наслоений и правок Прокоповича и Шевырева - эту трудную задачу пришлось решать всем последующим издателям.

О влиянии Пушкина на Шекспира

РГ: Украина отметила юбилей Гоголя семитомником. А как обстоят дела в России? В последний раз академическое собрание сочинений было выпущено, кажется, еще при Сталине.

Манн: Да, с 1937 по 1952 год.

РГ: Зловещий период. Между тем, сам институт литературной классики возник внутри советской идеологии и

органично вписался в сталинский "большой стиль" с культами писателей и литературных героев. Так сказать, в развитие главного культа... А известно, как Сталин относился к "спорному" Гоголю?

Манн: Трудно спорить с тем, что культ классики воспитывал уважение к хорошим писателям. Классики издавались очень большими тиражами и в общем-то были в почете. Но их модернизировали и интерпретировали. А фальсификация в любом случае не полезна. На последнем при жизни Сталина 19 съезде партии "отец народов" доклада не делал, видимо, по состоянию здоровья. Он произнес только вступительное слово. Основной доклад за него прочитал Маленков. Человек, который был очень близок Сталину и которого даже прочили в наследники. И в числе других положений, которые были высказаны в этом докладе в разделе "Культура", было следующее: "Щедрины и Гоголи нам нужны". Гоголь воспринимался как писатель, выражавший полезные советской власти идеи и его творчество интерпретировалось весьма претенциозно. Один из сатириков по этому поводу сочинил четверостишье: "Мы за смех. Но нам нужны подобрее Щедрины. И такие Гоголи, чтобы нас не трогали". У Гоголя находили и не только обличение капитализма, но и пресловутый космополитизм.

РГ: Литературоведение, как любой идеологический предмет, держало нос по ветру...

Манн: Примерно в то же время в ВАК на утверждение пришла диссертация, кажется, из Грузии. Она называлась "Шекспир и Пушкин". Ее послали так называемому "черному рецензенту". Он стал читать и обомлел: там говорилось о влиянии Пушкина на Шекспира. Логика понятна: в те времена, сопоставляя двух писателей, лучше было не заикаться о влиянии западного художника на отечественного.

РГ: Гоголь сильно пострадал от цензуры? Писатель интересовался темами, никак не укладывающимися в советскую идеологию.

Манн: В академическое собрание сочинений не вошла целая книга - "Размышления о Божественной литургии". Это законченное, весьма глубокое произведение. Причем издатели

собирались эту вещь публиковать - требовал статус научного издания. Но времена были опасные, и когда пришел черед "Размышлений", спохватились. В томе, где оно должно было быть размещено, так объяснили его отсутствие: "Размышления" не имеют никакого отношения к творчеству писателя". Сейчас это звучит комично. Не вошли в академическое собрание и трактаты Гоголя на духовные темы. Не вошли очень интересные конспекты книги о калмыках. Понятно, по политическим соображениям. Этот народ, как вы знаете, был депортирован за сотрудничество с немцами (тома, где могли появиться эти произведения, публиковались как раз в конце войны). Не вошли письма: отчасти по недосмотру, а отчасти потому, что не были еще известны.

Выбранные места из собрания сочинений

РГ: Рассказывают, что Сталин был в претензии к пушкинистам за слишком объемные комментарии к академическому собранию сочинений. Есть правила, какой процент текста они должны занимать?

Манн: Действительно, рассказывают, что когда вождю принесли первый том собрания сочинений Пушкина, выпущенный к столетию со дня гибели поэта в 1937 году, он просмотрел его и спросил: "А кого мы чествуем? Пушкина или пушкинистов?" Этой реплики было достаточно, чтобы последующие тома выходили почти без комментариев.

И первый том академического "присталинского" издания Гоголя отличался довольно широким масштабом и охватом комментируемых реалий, а затем все, если и не сошло на нет, то приобрело мизерный характер. Сузился текстологический комментарий, без которого немыслимо академическое издание. Иногда отступали от правила, согласно которому редакции и варианты выстраиваются так, чтобы читатель мог видеть, как менялся текст. А что касалось объемов комментария, то после реплики Сталина появилась негласная процентная норма: не больше семи-десяти процентов по отношению к тексту.

РГ: Вы ей придерживаетесь в новом собрании сочинений?

Манн: Нет. Там полтома текст, а полтома коммментарий.

Значение академического издания в том и состоит, чтобы все объяснить и все прокомментировать.

РГ: Вы работаете над ним уже многие годы. Но к юбилею Гоголя мы вряд ли его увидим...

Манн: Да, все двадцать три тома не скоро встанут на полки. Вышло пока два. Дело идет медленно. У нас очень маленькие возможности. Группа состоит всего из шести человек. А труд этот неимоверный. И привлечь людей со стороны трудно. Во-первых, нет специалистов, во-вторых, не каждый согласится на эту работу при условиях, которые мы можем предложить. Но тем не менее, у нас еще несколько томов в работе. Это первый и второй тома "Мертвых душ", том драматургии, том повестей и том "Выбранные места из переписки с друзьями". Последний делают наши петербургские коллеги под руководством Елены Анненковой.

Библиотекам Гоголя не хватит

РГ: Это анекдот - тираж в тысячу экземпляров?

Манн: Нет, не анекдот. Кроме первого тома: он сначала выходил в издательстве "Наследие", а затем был переиздан издательством "Наука", которое теперь будет вести наше издание, в сумме получилось две тысячи. Сейчас даже библиотеки не все получат это издание.

РГ: Есть надежда, что собрание будет действительно полным?

Манн: В общем, да, но есть определенные сложности. Мы даем двустороннюю переписку. Такой опыт уже был с Пушкиным. Но больше не повторялся. А корреспондентами Гоголя, кроме Алесандра Сергеевича, были Жуковский, Одоевский, Шевырев, Погодин - представляете, какой пласт русской культуры! Так вот, некоторые письма попали на запад. У меня в архиве есть несколько аукционных программ, где указано, что в качестве лота выставлено то или иное письмо Гоголя. Иногда дается даже фотокопия отрывка. Приводить письмо полностью - это значит его обесценить. Я веду регистрацию тех писем, которые были проданы на аукционах и попали в частные коллекции. Но как их получить, чтобы хотя бы сфотографировать? Перекупить их мы не в состоянии.

Выступая в западных журналах, я несколько раз обращался к коллекционерам, чтобы они разрешили сделать ксерокопию, взывал ко всем их благородным чувствам, но ни одного ответа не получил. Знаю точно, что существует несколько неопубликованных писем Гоголя. Если ничего не изменится, придется издавать новое собрание сочинений без них.

РГ: Нынешний интерес к Гоголю связан с тем, что вошли в моду религиозные мыслители?

Манн: Не думаю, что это конъюнктурный интерес. Все объясняется глубокой и живой его актуальностью. Мы наблюдаем очень интересный парадокс: если бы во времена Гоголя, да и в последующие десятилетия X1X века, кто-нибудь сказал, что празднование 200-летия писателя превратится в событие мирововго значения, его бы высмеяли. И это при том, что уже при жизни он считался соперником Пушкина (после выхода "Вечеров" и «Арабесок» и "Миргорода" Белинский говорил, что Гоголь занимет место, оставленное поэтом). Однако значил так много он только для России.

Но вот произошло чудо. Гоголь стал интересен западному читателю почти так же, как Достоевский, Тургенев и Чехов. Уже сто лет назад французский писатель Мелькиор де Вогюэ - автор книги "Русский роман" писал, что он твердо верит: наступит такое время, когда на полке каждого образованного европейца рядом с "Дон Кихотом" будут стоять "Мертвые души".

РГ: Вы считаете, оно наступило?

Манн: На Западе издана книга - я видел ее в Лондоне в главном книжном магазине на Пикадилли и в Германии, - которая называется "Тысяча и одна книга, которую вы должны прочесть, прежде, чем умрете". Параллель с Шехерезадой очевидна. Это справочник энциклопедического типа о произведениях художественной литературы. Я заглянул в именной указатель. И что вы думаете? Там нет Пушкина (безусловно, его изучают и очень хорошо знают специалисты, но рядовому западному читателю это имя пока говорит немного). Достоевский, Толстой, Чехов, конечно, присутствуют. А Гоголь представлен сразу двумя произведениями. Первое назвать не- трудно - это "Мертвые души". Какое второе, как вы думаете?

РГ: Что-то "психоаналитическое"?

Манн: "Нос". Повесть, которая при появлении казалась анекдотом, шуткой, а раскрылась, как одно из глубочайших творений мировой литературы. Почему?

РГ: Модернистское?

Манн: Это очень общий ответ. "Нос" - это произведение, в котором воплощена стихия иррационального, гротескного, иллюзорного. И при том со всей серьезнастью и со всем трагизмом. Недаром современные литературоведы, и ваш покорный слуга в том числе, проводят прямую нить от гоголевского "Носа" к повести Кафки "Превращение". Кафка безусловно интересовался русским писателем. Та тенденция, которая чуть ли не у одного из первых воплотилась у Гоголя, в значительной степени определяет лицо новой литературы. Это не конъюнктура, а глубокая потребность современного читателя. К Гоголю приникают, как к живому источнику.

"Завещаю тела моего не погребать..."

РГ: Писателю принадлежит образ неуправляемой, мчащейся непонятно куда огромной страны... Довольно страшную он нам нарисовал перспективу.

Манн: Нет, Гоголь просто не хотел говорить о том, что еще не выстрадал. Ответы, на вопросы, куда мчится страна и каково ее предназначение среди других народов и государств, в чем ее сила и какова цель этого мощного движения, должны были появиться во втором и третьем томе "Мертвых душ". Писатель не собирался идеализировать то, что есть.

РГ: Все русские писатели, в том числе и современные, высказались в отношении интеллигенции, и практически все - критически. А Гоголь?

Манн: Такой категории в социальной градации общества, как "интеллигенция", в гоголевские времена еще не было. Но уже тогда писатель считал, что именно интеллигенция могла бы пролить свет на положение вещей в государстве. Более того, у него была интересная теория "поприща и должности". На мой взгляд, весьма актуальная. Служить на своем поприще должен каждый, в том числе и женщины - на поприще жены или возлюбленной. С точки зрения Гоголя, жена - это звание, а не

только степень родства.

РГ: Остались ли "белые пятна" в биографии Гоголя, например, разгадана ли тайна смерти?

Манн: Вокруг смерти писателя масса досужего и вымышленого, например утверждение, что его похоронили живым. Это не случайно. Гоголь действительно этого очень боялся и в "Выбранных местах из переписки с друзьями" писал: "Завещаю тела моего не погребать до тех пор, пока не покажутся явные признаки разложения". И надо сказать, основаения для опасений были: он страдал тафефобией - страхом погребения заживо, был подвержен обморокам с последующим продолжительным сном. Иногда же он вообще не ложился в постель. Ночами дремал, сидя или полулежа в кресле или на диване.

Все так. Но говорить о том, что его похоронили живым, не приходится. Врачи, которые его лечили, были далеко не прохвосты. Это лучшие врачи его времени. Во-вторых, есть описание развития болезни Гоголя в мемуарах врача Тарасенкова, очень добросовестное и подробное. И еще. существует письмо Рамазанова, который снимал посмертную маску. Я нашел это письмо и опубликовал. Скульптор, зная о предупреждении Гоголя, писал Кукольнику: "Маску можно снять только с мертвого человека".

Другая тайна - гоголевская болезнь. Судя по медицинской литературе, у Гоголя была наследственная болезнь - маниакально-депрессивный синдром, унаследованный, скорее всего, от отца. Отсюда приступы меланхолии, резкие смены настроения, желание вдруг что-то изменить в своей жизни. Но заболевание было тесно связано с его творческим состоянием, его успешной или неуспешной работой, успешным или неуспешным продвижением второго тома "Мертвых душ". В общем, сложный комплекс псхических и творческих проблем.

Ревизор - 2009 (интервью с Ю.В. Манном). Текст: Елены Новоселовой - Российская газета. № 4879. 01.04.2009. 12 полоса

«НАСКОЛЬКО У НАС УМЕЮТ ПРИНОРАВЛИВАТЬСЯ К ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМ!»

1 апреля - 200 лет Н.В. Гоголю. Россия и Украина воюют не только за газ, но и за юбилей

В юбилеях Гоголя более отражается потомство, чем он сам. Наверное, в этом крест слишком глубокого писателя, искавшего дойти в своих зрелых книгах до решения судьбы России. Так тонок и неоднозначен текст Гоголя, что толковать его по-своему может чуть не каждый - при наличии известной бойкости в мыслях.

…Вот Москва 1909 года - с открытием памятника Н.Н. Андреева, с пылкими и туманными эссе символистов. Вот державная Сорочинская ярмарка 1952-го. А что проступит в зеркалах юбилея-2009 - мы только наблюдаем.

Но сегодня «Новой газете» рассказывает о Гоголе самый спокойный, объективный и знающий голос. Профессор Юрий Манн - известный историк русской литературы XIX века, исследователь Гоголя, главный редактор нового академического собрания сочинений. Только что вышла в свет книга Ю.В. Манна «Гоголь. Завершение пути: 1845-1852» - третий том фундаментальной биографии, с замечательным этюдом о путешествии Гоголя в Палестину, ко Гробу Господню в 1848 году, с продуманными и точными страницами о Гоголе в Оптиной пустыни, о Белинском и отце Матвее, о последней болезни и сожжении «Мертвых душ».

- Юрий Владимирович, начнем с Гоголя-невозвращенца. Осенью 2008 года Андрей Битов, Михаил Жванецкий, Инна Чурикова, Марк Захаров и другие добрые люди направили в Госдуму письмо с предложением вновь перенести андреевский памятник Гоголю на Гоголевский бульвар. Ваша подпись под письмом была первой.

- Инициатива была не моя. Но я ее поддержал. Памятник Андреева предназначен именно для этого места на Бульварном кольце. Ведь когда готовились к юбилею 1909 года, рассматривался и нынешний вариант: установка на Никитском, во дворе дома Толстого-Талызина, где жил последние два года и

умер Гоголь.

Но камерный дворик не выбрали: памятник Андреева предназначен для обозрения.

К нему обычно шли сзади, от Пречистенки. Видели это согбенное туловище… разглядывали слева-справа… смотрели в лицо. И невольно (мне так кажется) вспоминали слова Тургенева о Гоголе: «Какое ты умное, и странное, и больное существо!»

- Возвращение-2009 не сбылось: Гоголь Томского, что «от советского правительства», стоит неколебимо. Как двойник. Здесь есть мистика?

- Полагаю, мистики нет. А определенные смыслы есть. Гоголь никогда у нас не был непризнанным писателем (в отличие, скажем, от Достоевского). Но юбилей 1952 года, 100-летие его смерти, проходил в определенной атмосфере: борьба с космополитизмом, борьба с упадничеством. Говорят, памятником Андреева был недоволен Сталин: он ведь постоянно проезжал мимо - и странный угрюмый бронзовый человечек раздражал его.

И до сих пор ведь можно услышать: нам нужен Гоголь понятный… А что Гоголь Андреева говорит народу?

Почти в то же время на XIX съезде партии Маленков сказал: «Мы за смех. Нам Гоголи и Щедрины нужны». Вскоре полетела знаменитая эпиграмма: «Мы за смех, но нам нужны подобрее Щедрины. И такие Гоголи, чтобы нас не трогали».

Вот тот Гоголь, которого соорудил Томский к юбилею 1952 года, - он никого не трогает. Стоит себе на бульваре благодушный мужчина. Смотрит…

И кстати: насколько у нас умеют приноравливаться к обстоятельствам! Я недавно в одной газете вычитал, что Гоголь Томского смотрит глубоким христианским взглядом.

- У-у, какая забористая смесь! Декокт державностей - старой, новой, еще новее. Это очень нынешняя микстура.

- Во всяком случае, были предприняты колоссальные усилия, чтобы именно Гоголь Томского остался на миру и на виду. Со всем тем духом, что витает вокруг него.

Может быть, в этом и главный смысл «непереноса». Я сам слыхал от весьма известных людей: самый праздничный и

народный юбилей Гоголя был в 1952 году!

- 1952-й - 100-летие смерти Гоголя, 1954-й - 300-летие воссоединения Украины с Россией. Тоже праздновали пышно - и Гоголевские дни стали отличным прологом.

Ныне политтехнологии другие… Как вы думаете: делят ли Гоголя две страны?

- К сожалению, делят. Больше даже украинцы, чем русские. Этот дележ наносит огромный вред культуре обоих народов. В нем есть что-то залихватски легкомысленное, почти хлестаковское. Гоголь сам говорил, что не знает, какое у него сердце - великорусское или малороссийское…

- А внутри России есть ли попытки «делить Гоголя»? Например, на Гоголя «западников» и Гоголя «славянофилов»?

- Это трудный вопрос. И болезненный. Особенно сейчас, в связи с очень сложным и внутренне противоречивым и конфликтным настроем нашего общества. И Гоголя пытаются истолковать в некоем квазирелигиозном смысле.

Конечно, он - художник глубоко христианского мировоззрения. Но делать из Гоголя какого-то дьячка сельской церкви - глубоко неблагодарное занятие.

- Как вы относитесь к «Выбранным местам из переписки с друзьями»?

- Это удивительная книга. Она очень наивна - и в то же время очень глубока. Главное ее достоинство (если быть схематичным): Гоголь понимает - а это ведь не все понимают! - что переустройство общества необходимо начинать с себя. Что оно невозможно без соответствующего воспитания (по Гоголю - христианского) каждого человека.

Я не без страха смотрю на расцвет тенденции… не хочу называть конкретных имен… махровой, якобы патриотической (хотя, по-моему, от патриотизма тут и тени нет), псевдо-российской. Тем более: на попытки сделать Гоголя союзником. Посмертно.

…А у него и монархизм был особого рода: Гоголь строго спрашивал с людей, облеченных властью. В том числе, между прочим, и с императора.

Гоголь хорошо относился к Николаю I. Но требовал,

чтобы и император неукоснительно исполнял свою должность. Проходил свое поприще, как он любил говорить. «Должность», «поприще», «долг» - ключевые слова Гоголя 1840-х. И «Выбранных мест из переписки с друзьями». Министр - поприще, прокурор - поприще, и дворянин, и крестьянин… И путь замужней женщины, и роль красавицы: все поприща.

Некорректно видеть в «Выбранных местах…» типичную утопию: Гоголь ведь не переносит действие в некое идеальное царство, где происходят поучительные события аллегорического толка.

Его волнует эта страна, эти люди 1840-х гг., - но преображенные.

Как ни серьезно он относился к своему поприщу, но был способен и к самоиронии, одно обусловливало другое. Он говорил: «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым, что не имею духу взглянуть в нее» …» - именно по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Гоголь хорошо понимал: мало показать «образцы людей», надо наметить и пути к ним из реальности. Одна из причин сожжения первого варианта второго тома «Мертвых душ» в 1845 году - в этом. Найденные им самим пути казались автору схематичными…

А указать другие он не смог. И судил себя, карал себя строго.

- Есть ли у нас хоть тень шанса когда-либо обнаружить завершенную рукопись второго тома «Мертвых душ»? Редакцию, сожженную зимой 1852-го?

- Я тут пессимист. Думаю, такого шанса нет. Есть разные мнения. Гейр Хетсо, норвежский славист, автор замечательной книги о Баратынском, полагает, что рукопись второго тома могли спрятать какие-то друзья Гоголя. Например, будущий обер-прокурор Синода Александр Петрович Толстой (обитатель того самого дома на Никитском). Или даже будущий Александр II, тогда еще наследник, с которым Гоголь был знаком.

А потом рукопись якобы попала в некую частную коллекцию, и когда-нибудь будет извлечена. Но я эту гипотезу не разделяю.

…Есть предположение - на мой взгляд, совсем уж

фантастическое! - что рукопись второго тома может быть когда-нибудь найдена в архивах КГБ. Даже уточняющее предположение: на Лубянку рукопись Гоголя попала из архивов императорских «спецслужб», потому что КГБ по нынешним понятиям был правопреемником Третьего отделения.

Это, конечно, бред. Начиная с убеждения части публики в правопреемстве КГБ

Нет, я почти уверен: рукопись он уничтожил сам. В моей книге «Гоголь. Завершение пути» последняя глава об этом: «Почему же был сожжен второй том «Мертвых душ»?

Еще могут быть какие-то частные находки в архивах. Какие-то строки. Какой-то листик. И такие находки уже были.

Но… счастье, что хоть сохранились пять глав, правда, в неполном и в незавершенном виде.

- Гоголю все-таки сопутствует «мышья беготня» ужаса. Чего стоят легенды о переносе его праха на Новодевичье кладбище. При вскрытии гроба один советский писатель отрезал полу его сюртука, а затем переплел в нее первоиздание «Мертвых душ». Другой вынул ребро из гроба, держал в кабинете и однажды получил от коллег записку а-ля «Тарас Бульба»: «Що, сынку! Помогло тоби мое ребро?» В этих рассказах есть хоть тень истины?

- Не знаю. И не выяснял, говоря по совести. Но Гоголь может предрасполагать к таким поступкам… если человек нестоек. И к легендам предрасполагает: до сих пор ведь бродит легенда, что его похоронили живым.

Он действительно боялся летаргического состояния. Но хотя бы это предупреждение должно было соответствующим образом настроить его врачей. Я не врач. Люди более компетентные говорят, что можно было что-то сделать в дни последней болезни Гоголя.

И все-таки его лечили не пройдохи: это были лучшие врачи своего времени.

Кроме того, есть документы. Я когда-то нашел и опубликовал письмо скульптора Рамазанова Нестору Кукольнику: Рамазанов снимал с Гоголя посмертную маску. Он свидетельствует: посмертную маску снять с человека живого невозможно.

- «Умным, и странным, и больным существам» (зовись они Андреем Белым или Шостаковичем) Гоголь всегда был необходим. На днях его назвали «самым инновационным автором своего времени»: и тоже ведь верно…

Но что вы думаете о Гоголе «строевом», школьном - с отхватом наизусть «Птицы-тройки»?

- Я полагаю, что нет более благодарного материала для изучения в школе, чем Гоголь. И нет более благодарного материала для юношеского чтения, чем, скажем, «Невский проспект». Я помню, какое впечатление на меня, школьника, произвела эта повесть. Даже решила в какой-то степени мою судьбу.

…И не только «Невский проспект», но и «Мертвые души». В последний год Отечественной войны мы со школьным приятелем Леней Казаровицким решили немножко подзаработать: купить билеты во МХАТ на декаду, а потом продавать их у входа. В Москве был еще комендантский час, нас чуть ли не каждый милиционер останавливал: куда идете так рано? Но все же мы дошли до Камергерского и билеты купили.

Тогда это называлось «спекуляция», теперь - просто «бизнес». Однако бизнес наш провалился: я тогда не знал, что мало одного твоего желания что-то продать, надо, чтобы кто-то еще хотел это купить.

Однако ни один человек такого желания не проявил. Ну что делать? Нам пришлось ходить на все спектакли подряд…

В эту декаду я посмотрел «Мертвые души» два раза в исполнении гениальных актеров: Ливанов - Ноздрев, Белокуров - Чичиков. Несколько дней подряд проигрывал спектакль про себя. И тут же раздал своим школьным приятелям гоголевские имена…

- То есть вы пытались вступить на поприще юного Павлуши Чичикова - но рука судьбы вас тотчас сурово повернула на поприще будущего биографа Гоголя и главного редактора его академического собрания. Как движется собрание?

- Запланированы 23 тома. В каждом почти 60 авторских листов. Сейчас вышли первый и четвертый. Третий задержан в

производстве. У нас готов еще один том собрания: первая часть первого тома «Мертвых душ». Но издательство его не принимает.

- Издательство «Наука»? Сейчас, на пике юбилея? А почему?

- Денег нет на производство и выпуск тиража. Так что мы сейчас хлопочем…Надеемся, что издательство и Академия наук нам помогут.

- Ныне очень спорят: один особняк или два должен занять дом-музей бездомного Гоголя? Во всех округах г. Москвы развернуты смотры чтецов и конкурсы сочинений (тоже ведь дела затратные). А мизерных денег на академическое издание «Мертвых душ» нет? Ведь и на первый том в 1990-х у казны РФ денег не было - пока не дал грант 2000 евро магазин французской книги «Панглосс». А потом писали, что собрание Гоголя выходит на «японские деньги».

- Нет, это не совсем так. Французский грант действительно был, но издан том в основном на российские деньги. А японцы тут вообще ни при чем.

- Юрий Владимирович, глядя сегодня окрест себя, часто ли вы думаете: «Вот уж гоголевская гримаса!»?

- Даже трудно сказать. Потому что Гоголь для наших гримас - слишком милосердная фигура. Я чаще вспоминаю о Кафке. Хотя Кафка с Гоголем связан тесно.

Для наших абсурдов, для наших нелепостей Гоголь слишком добр. Даже - простите меня - слишком оптимистичен, чтобы можно было применять его к этим самым гримасам.

Скорее уж Щедрин… Я знал человека, который каждый год насквозь перечитывал всего Щедрина. И каждый год находил у него новые пророчества и созвучия: жизнь все время догоняла Щедрина.

«Насколько у нас умеют приноравливаться к обстоятельствам!» (интервью с Ю.В. Манном). Беседовала Елена Дьякова. - Новая газета. № 33. 01.04.2009: 20-21.

УКРАИНСКИЕ АФИНЫ

В географическом пространстве гоголевского мира (прежде всего - детства) особенно важное место занимают Кибинцы, которые вносили в облик родной среды писателя самые яркие краски - особенно это относится к сфере культуры, ведь именно здесь находился центр культурной жизни всей Полтавщины. Не случайно первый биограф Гоголя - П.А. Кулиш - назвал это имение «Украинские Афины» (Кулиш П. А. Несколько предварительных слов. // Основа. 1862. № 2. Отд. 6. С. 20).

Кроме того, Кибинцы благодаря фигуре и образу своего хозяина таили в себе такие стимулы, которые затем отозвались во всем духовном развитии писателя…

Хозяином имения был Дмитрий Прокофьевич Трощинский (1754-1829), крупный государственный деятель при нескольких российских императорах.

Сведения о родословной Трощинского противоречивы, однако ясно одно: некогда знатному роду (первым известным его представителем называли родственника Мазепы) предстояло отодвинуться в тень, чтобы затем вновь возвыситься в лице Дмитрия Прокофьевича.

С помощью своего дяди архимандрита Амфилохия Трощинский поступил в Киевскую духовную академию. После успешного окончания академии он служил писарем в штабе корпуса, действовавшего в Молдавии. Тут на него обратил внимание князь Николай Васильевич Репнин, командующий этим корпусов, а затем и всеми русскими войсками в Валахии. Репнин так полюбил Трощинского, что не хотел отпускать его от себя: назначенный в 1775 году чрезвычайным и полномочным послом в Константинополе, он взял Трощинского с собой секретарем. Затем, будучи генерал-губернатором в Смоленске и Орле, Репнин поручал ему заведование своей канцелярией.

Возвышение Трощинского началось при Екатерине Второй…

В 1787 году через Украину проезжала Екатерина II - с огромною свитою, в сопровождении австрийского, английского,

французского послов она направлялась инспектировать вновь приобретенные земли Крыма и Новороссии. На Украине долго помнили это событие и очень гордились им; гоголевский Голова (из «Майской ночи»), например, будет при каждом удобном случае рассказывать о том, как он «удостоился сидеть на козлах с царицыным кучером».

Трощинскому повезло гораздо больше. Путешествие августейшей особы стало «зарею счастия для Дмитрия Прокофьевича» (Русская старина. 1882. № 6. С. 645) - его карьера стремительно пошла вверх.

Во время остановки Екатерины II в Киеве в числе других лиц ей был представлен и 33-летний Трощинский. Одновременно Репнин рекомендовал его в качестве способного и многообещающего чиновника графу А.А. Безбородко. Благодаря его покровительству карьера нового служащего стремительно пошла вверх. Трощинский вскоре получил орден св. Владимира 2-степени, чин действительного статского советника, должность статс-секретаря и - как особую милость Екатерины - имение Кагорлык в Киевской губернии.

Свое положение Трощинский сумел сохранить и при императоре Павле. Он даже упрочил свой статус, став сенатором и тайным советником.

В царствование Александра I Трощинский стал членом Государственного совета, главным директором почт, а, позднее, возглавил Министерство уделов, в котором, между прочим, спустя, двадцать лет, будут служить Николай Гоголь.

В 1806 году Трощинский внезапно уволился со службы. Официальной причиной послужило «сильное ослабление здоровья», но, быть может, повлияли и какие-то трения и неудовольствие на самом высоком уровне.

Получив увольнение, Трощинский удалился на родину, в свое новое имение Кибинцы. Но его карьера не закончилась в 1806 году. В 1814 году Трощинский стал министром юстиции, сменив на этом посту известного поэта И.И. Дмитриева. Он рьяно взялся за дело. Современники подтверждают правдолюбие Трощинского. Его называли «бичом справедливых» и «покровителем бедных». С.В. Скалон писала, что он известен «правотою души своей».

Дмитрий Прокофьевич пробыл на посту министра юстиции три года. В августе 1817 года он подал в отставку. Прожив еще пять лет в Петербурге, он в 1822 году окончательно вернулся в родные места, чтобы проводить время в своих имениях, больше всего в Кибинцах.

Трощинский принадлежал к числу самых богатых людей Украины. У него было около 70 тысяч десятин и более 6 тысяч душ, дома в Петербурге и Киеве, движимость в миллион рублей серебром. Приезд Трощинского к соседу-помещику всякий раз вызывал шумную радость и возбуждение, почти как нисхождение божества к смертным.

Земляки, разумеется, не могли оставить без внимания столь значительное лицо и выбрали его в 1812 году в губернские маршалы полтавского дворянства. Именно в это время В.А. Гоголь-Яновский, отец писателя, выполнял при губернском маршале обязанности секретаря.

Родство Трощинского с семьей Гоголя шло по женской линии.

Родная тетка Марьи Ивановны Анна Матвеевна Косяровская была замужем за братом Дмитрия Прокофьевича - Андреем Прокофьевичем.

Родство, хотя не самое близкое, однако давало Гоголям право пользоваться покровительством могущественного человека, обращаться к нему за помощью и неделями жить под крышей его дома.

Внешне особняк Трощинского в Кибинцах не казался великолепным - деревянный, в два этажа. Но внутри царили богатство и роскошь. В доме было много фарфора, бронзы; хранились коллекции золотых монет и медалей, оружия, табакерок. Гордостью хозяина были личные вещи Марии-Антуанетты - бюро, фарфоровые часы и подсвечники.

Гоголи очень часто бывали в Кибинцах. Особенно важны периоды с 1806 по 1814 и с 1822 по 1829 год. Второй период совпадает уже с отроческой порой Николая. Первый же приходится на младенческие и самые ранние его годы.

Именно к первому периоду относится наиболее интенсивное участие отца Гоголя в домашнем театре Трощинского. Это значит, что самые ранние театральные

впечатления, которые, конечно, были и впечатлениями художественными в более широком смысле, закладывались у мальчика в трех-четырехлетнем возрасте. И очень важно, что они неразрывно были связаны с обликом родных или знакомых людей, проникали в сознание действительно домашним, повседневным образом.

На сцене в Кибинцах выступали отец и мать, В.В. Капнист с детьми, князь Хилков, который слыл очень хорошим комиком, его жена Надежда Дмитриевна и многие другие.

Как культурное гнездо Кибинцы приобрели яркую национальную, украинскую окраску. В Кибинцах исполнялись украинские пьесы (написанные Василием Афанасьевичем), пелись украинские песни.

Любимой песней Дмитрия Прокофьевича была «Чайка», которая «аллегорически представляла Малороссию как птицу, свившую гнездо свое близ дорог». Гоголь позднее в статье «Взгляд на составление Малороссии» писал: «…со всех сторон открытое место…это была земля страха…»). Когда пели эту песню, Трощинский «часто закрывал лицо свое рукою и проливал слезы» (Исторический вестник. 1891. Т. 4. С. 364). Отметим, что автором этой песни считается не кто иной, как Иван Мазепа, родственник Трощинского.

Н.А. Цертелев посвятил Трощинскому свой «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (СПб., 1819) - первый сборник украинских дум, а Я.М. Маркович - свою замечательную книгу «Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях» (СПб., 1798).

В то же время, к чести Трощинского, надо сказать, что никакой национальной ограниченности у него не было. На его театре ставились и русские (например, фонвизинский «Бригадир»), и, по-видимому, западноевропейские пьесы.

Писал для домашней сцены и Капнист. Он же в конце 1808 года предложил «для смеха» поставить «Трумфа», то есть знаменитую «шуто-трагедию» И.А. Крылова «Подщипа», рекомендуя в качестве исполнителя ролей царя Вакулы или гоф-маршала Дурдурана Василия Афанасьевича Гоголя-Яновского.

В доме Трощинского находились обширная картинная галерея и библиотека в несколько тысяч томов. К ее услугам

впоследствии прибегал Гоголь-гимназист. Для его духовного развития большое значение имел тот факт, что Кибинцы были не местным и этнографически ограниченным, а общекультурным центром. Так, сам Гоголь вспоминал позднее, что оркестр исполнял Бетховена и Моцарта.

Разумеется, культурная жизнь в Кибинцах неразлучна была и с такими развлечениями, которые отличали быт барского дома.

Трапезе и возлияниям посвящалась значительная часть времени; обеды устраивались на широкую ногу, с радушием и хлебосольством, отличавшими украинских помещиков.

Особенно пышно праздновались именины хозяина (26 октября). Очевидцы сообщали, что на пирах собиралось до 150 человек: «Могу сказать утвердительно, что гости…в три дня столько проглотили хлеба насущного, рыб, птиц и зверей земных, что если б во время оно припасы находились в Ноевом ковчеге, то весьма довольно было бы для всего семейства патриарха сего на все время плавания его поверх пучины» (Киевская старина. 1896. Т. 51. С. 239).

Трощинский любил приютить и накормить ближнего, но любил и позабавиться за его счет. На экс-министра и вельможу с годами все чаще находили припадки ипохондрии. В такие минуты специальным людям полагалось отвлекать его от тяжелых дум. Это были домашние шуты. Да, в украинских Афинах сложился целый институт шутов и тех, кто подстегивал их - шутодразнителей. Шутом был некий Роман Иванович, упоминаемый в письмах Гоголя-гимназиста, и заштатный священник, поврежденный в уме Варфоломей. Он был предметом особенно жестоких забав.

Иногда в роли шутодразнителя выступал сам хозяин, приказывая выставить шестидесятиведерную бочку с водой, на дно которой бросались золотые монеты. Добровольный или недобровольный добытчик должен был нырнуть и выудить непременно все золотые. Тогда они поступали в его распоряжение. Трощинский сидел на балконе и потешался водолазами…

В Кибинцах человеколюбие уживались с бесчеловечием, культура с дикостью, прямодушие с цинизмом. И все это видел

или знал Никоша, все это откладывалось в нем глубоким слоем первых жизненных впечатлений.

Он видел, как человек, посвящавший себя «пользе угнетаемых» и плакавший от песни, живописующей беды отчего края, находил удовольствие в страданиях ближнего. Противоречие, которое лучше всего можно выразить словами из гоголевской «Шинели»: «Как много в человек бесчеловечья…Боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным».

Положение многочисленной родни и друзей Трошинского бывало порой довольно сложным. Если вельможа был подобен солнцу, щедро изливавшему на них свет благодеяния, то естественна была и борьба за место под солнцем.

В конце 1812 года Василий Афанасьевич и Марья Ивановна сделались жертвой каких-то сплетен и интриги, закончившейся тем, что Василий Афанасьевич вспылил и удалил жену «из круга большого света», запретив ей выходить на люди.

Вспоминая посещения Кибинец, Марья Ивановна жаловалась, что ее окружала ужаснейшая зависть.

Все это происходило на глазах Никоши, и сложные впечатления от Кибинец и их хозяина с молодых лет западали ему в душу; но глубоко осознал он эти впечатления позднее, к концу гимназического периода. Пока же мальчику виделась преимущественно одна сторона облика и судьбы Дмитрия Прокофьевича, и это имело далеко идущие последствия.

На будущего писателя производили впечатления не только могущество Трощинского, но и сам факт его стремительного, почти баснословного возвышения.

Пример Трощинского стал занимать мысли Гоголя в самую раннюю эпоху его развития. Честолюбие Николая пробудилось очень рано, причем пример Трощинского создал определенную «модель» поведения или, точнее, даже - судьбы. Ее главным условием было то, что человек поднимался снизу, из неизвестности, от первых ступеней общественной лестницы к высшим.

В минуту откровенности Гоголь признается, что он

«пламенел неугасимой ревностью сделать жизнь свою нужной для блага государства».

Дмитрий Прокофьевич был, как говорят, сын казака. Почти пешком дошел до Киева, чтобы учиться в академии. По его рассказам, бывал принужден целые дни писать для других, чтобы иметь право вечером заниматься при чужой сальной свечке.

Непременным условием этой «модели» являлось и то, что возвышение происходило по заслугам, как естественная награда за действительные достоинства. Была еще одна, волнующая особенность этого пути наверх. Линия судьбы круто пошла вверх после его представления Екатерине II, сумевшей в мгновение ока распознать его дарование и безукоризненную честность. Это была помощь свыше, но такая, которая помогла счастливо обнаружиться всему тому, что уже заключалось в природе человека. Это было как бы вмешательство самого рока, безошибочно угадавшего своего избранника.

В произведениях Гоголя дважды повторяется сходная ситуация. Бобчинский просит Хлестакова сказать самому «государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский». Манилов грезит о том, чтобы его отношениях с Чичиковым доложили государю и «что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами…». Совсем как Екатерина II, пожаловавшая Трощинского действительным статским советником, то есть первым генеральским чином.

Мы далеки от того, чтобы видеть в художественных ситуациях проекцию реальных фактов биографии Трощинского или вообще каких-либо иных конкретных событий. Речь идет совсем о другом. Человеческому воображению свойственно «проигрывать» встречу с каким-либо высоким лицом, иногда с самым высшим в общественной иерархии.

Вероятно, можно отнести такую воображаемую встречу к архетипам человеческого сознания. Подкупающее в подобной встрече - возможность разом «все решить», добиться кардинальных результатов, а ее дразнящая острота в ощущении, что находишься рядом с тем, кто воплощает (или должен воплощать) высший разум, могущество, свет, поэзию…В

сознании Гоголя, не только бытовом, но и художественном, возможность такой «встречи» будет играть немалую роль, и эта черта, так сказать, оттачивалась на «модели» судьбы Трощинского.

Наконец, признак этой «модели» и в том, что достигший высокого положения непременно подвергается нападкам и давлению клеветников и завистников, но мужественно выдерживает все и остается неколебим.

ЛИТЕРАТУРА

Барабаш Ю. Я. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. М., 1995.

Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1.

Исторический вестник. 1891. Т. 44. С. 348, 363.

Киевская старина. 1896. Т. 51.

Коялович А. Детство и юность Гоголя: Биографический очерк // Московский сборник. М., 1887.

Кулиш П. А. Несколько предварительных слов // Основа. 1862. № 2. Отд. 6.

Русская старина. 1882. № 6.

Примечание: Материалы данной статьи в расширенном виде вошли в книгу: Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни. 1809-1845. М.: Аспект-пресс, 2004.

Манн Ю.В. 2009. Украинские Афины. - Электронный журнал «Педагогика искусства» № 4. С. 1-5. [Электронный ресурс] - URL: http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-4-2009/mann_30_11_2009.pdf [30.11.2009]

СОДЕРЖАНИЕ